No. 4048.25

Vol. 3

THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 · 1878

MÉMOIRES,

OU

ESSAIS

SUR LA MUSIQUE.

TOME TROISIÈME.

Se trouve à PARIS,

Chez l'Auteur, boulevart de la Comédie italienne, *ou* Opéra-comique national, N.° 340;

Chez VENTE, libraire, même numéro que l'Auteur;

Chez CHARLES POUGENS, libraire, rue Thomas-du-Louvre, N.° 246;

Et chez PLASSAN, imprimeur-libraire, rue du Cimetière-Saint-André-des-Arcs, N.° 10.

MÉMOIRES,

OU

ESSAIS

SUR LA MUSIQUE;

Par le C.en GRÉTRY,

MEMBRE de l'Institut national de France, Inspecteur du Conservatoire de Musique; de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, de la Société d'émulation de Liége.

TOME TROISIÈME.

Qui nisi sint veri, ratio quoque falsa fit omnis.
Si les sens ne sont vrais, toute raison est fausse.
LUCRÈCE, Liv. IV.

A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE DE LA RÉPUBLIQUE.

PLUVIÔSE, AN V.

40482.5.3
4611

TABLE

DES OBJETS CONTENUS DANS CE VOLUME.

LIVRE QUATRIÈME.

DES institutions politiques, considérées dans leurs rapports avec l'Art musical.

CHAP. I.er *De la liberté,* .... Page 1

CHAP. II. *De l'influence des gouvernemens libres, relativement aux arts,* 6

CHAP. III. *De l'instruction publique, relativement à la musique,* 16

CHAP. IV. *Projet d'un nouveau théâtre,* 30

CHAP. V. *De la nécessité de la scène comique,* 45

LIVRE CINQUIÈME.

CONNEXION des idées abstraites et méthaphysiques avec l'Art musical.

CHAP. I.er *De l'influence du physique sur le moral par rapport à l'homme,* 61

CHAP. II. *De l'exaltation de l'esprit,* 89

CHAP. III. *De l'imagination*, ... Page 97
CHAP. IV. *Du cerveau*, ... 119
CHAP. V. *De l'illusion*, ... 134
CHAP. VI. *Des songes nocturnes*, ... 159

LIVRE SIXIÈME.

De la composition de la Musique, et de sa partie technique.

CHAP. I.er *De l'abus de la science*, ... 191
CHAP. II. *Analogie des couleurs avec les sons*, 234
CHAP. III. *Parallèle entre la poësie et la musique*, ... 239
CHAP. IV. *De l'imitation*, ... 244
CHAP. V. *Des pensées*, ou *des idées en musique*, ... 266
CHAP. VI. *Des modes musicaux comparés aux modes ou accens de la parole, ou à la ponctuation du discours*, . . . 279
CHAP. VII. *Du rhythme*, ... 293
CHAP. VIII. *Du ton qu'il faut prendre*, . . 301
CHAP. IX. *Des ritournelles*, ... 319
CHAP. X. *Des contre-sens*, ... 323
CHAP. XI. *De la grâce*, ... 329
CHAP. XII. *De l'énergie*, ... 331

CHAP. XIII. *Des couplets, ...* Page 337
CHAP. XIV. *Des broderies en musique; quand elles sont permises ou déplacées,* 339
CHAP. XV. *Des jeux de mots,* ou *des abus de l'esprit, ...* 345
CHAP. XVI. *Manière, maniéré, ...* 351
CHAP. XVII. *Du style, ...* 359
CHAP. XVIII. *Caricature, ...* 360
CHAP. XIX. *De l'étude et de l'enseignement,* 363

LIVRE SEPTIÈME.

QUELQUES prédictions sur ce que sera la musique, ... 411

Quelle étoit la musique chez les Grecs! 414
Quelle étoit la musique chez les anciens Romains! 416
Quelle est la musique des Italiens depuis environ deux siècles! 418
Quelle est la musique des Allemands! ..... Ibid.
Quelle est la musique en France! 419

RÉSULTAT, ... 420

RÉSUMÉ GÉNÉRAL des différentes applications, ... 433

CONCLUSION, ... 459

LISTE des ouvrages dramatiques mis en musique par l'auteur de ces Essais, ... Page 465

TABLE alphabétique des matières contenues dans les trois volumes.......................... 474

Fin de la Table du troisième Volume.

ESSAIS

ESSAIS
SUR
LA MUSIQUE.

LIVRE QUATRIÈME.

Des institutions politiques, considérées dans leurs rapports avec l'Art musical.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA LIBERTÉ.

La liberté est l'apanage de l'homme. En le formant, le Créateur lui dit : *Sois libre*, et il le fut. Toute espèce d'esclavage lui est insupportable ; et dès qu'il se voit forcé de baisser sa tête sous le joug de la tyrannie, il médite déjà sa vengeance. Si nous voyons la terre couverte d'hommes soumis à quelques despotes, c'est parce que la multitude leur a dit : « Soyez nos » maîtres, rendez-nous heureux et nous vous

» obéirons ». Telles sont les vraies conditions du pacte social. Mais à l'instant où cette multitude se trouve accablée de sa servitude, le traité est rompu. Cependant cette liberté naturelle à l'homme, le conduit lui-même au désordre et à l'anarchie, parce que les hommes veulent tous, très-naturellement et chacun en particulier, dominer ceux qui les entourent : il faut donc des lois faites par la généralité, ou consenties par elle. Dès que les lois sont consenties par tous, tous, sans distinction, doivent leur obéir : pardonner au transgresseur des lois, est un crime. L'on doit voir alors l'homme qui a transgressé ses propres lois, marcher fièrement à l'échafaud, en disant : « Je » suis heureux de mourir, pour cesser d'être » criminel ». Alors que manqueroit-il à ce peuple pour être heureux autant qu'on puisse l'être dans ce monde? une éducation nationale, fondée sur les droits de la nature et de l'homme réuni en société ; éducation où les individus puissent apprendre de bonne heure leurs devoirs, et acquérir les talens propres à l'état que chacun doit remplir pour le maintien et la

prospérité de la grande famille; et, comme nous l'avons insinué ailleurs, l'art de l'instituteur doit être d'appliquer les dispositions des élèves aux fonctions que la nature elle-même semble leur avoir destinées. L'égalité est-elle dans la nature? non; s'il en étoit ainsi, les lois seroient inutiles : c'est parce que tu es fort, c'est parce que je suis foible, qu'il faut des lois qui nous rendent égaux. Nous sommes donc tous frères, tous égaux devant la loi qui commande, récompense ou punit; mais la force du corps ou de l'esprit rend tous les hommes inégaux et dépendans les uns des autres. Vouloir dominer une force supérieure à la nôtre, c'est consentir par le fait à être dominés nous-mêmes par une force inférieure. Nous sommes tous également forts de la loi, mais tous disproportionnés en facultés. Dieu l'a voulu, Dieu est souverain de la nature; les lois sont souveraines de la société: l'homme a deux maîtres, Dieu et la loi; obéir aux lois, c'est obéir à Dieu *.

---

* Je n'ai dit qu'un mot de la liberté naturelle et de la liberté politique : mes forces ne me permettent point de

APPLICATION.

Entre tous les hommes, l'artiste fut toujours l'ami le plus chaud de la liberté; l'étude continuelle de la nature le rend tel. L'homme de génie ose, même en présence des despotes, annoncer la liberté de son être; il ose braver leur politique, leurs préjugés, et les usages reçus. C'est une tête exaltée, c'est un fou, disent-ils, mais il a un grand talent. Disons mieux: c'est un homme qui ne veut pas se rendre coupable d'adulation. Mais les plus beaux génies, dira-t-on, se sont consacrés à nous rappeler les actions des rois et le faste des cours. Oui, mais en cédant à la nécessité. Il n'est pas un chef-d'œuvre des arts où les despotes ne trouvent des leçons terribles: lorsqu'un tableau nous représente un roi sur son trône, environné de sa cour qui le félicite d'avoir remporté la victoire sur ses ennemis, le roi sait bien que l'on cherchera par tout, dans ce même

---

m'étendre sur un si grand objet; d'ailleurs je pense que ce n'est pas ici la place de parler de la liberté prise dans toutes ses acceptions.

tableau, le général qui a vaincu pour lui, et qu'ensuite on demandera quel est l'artiste qui a si bien retracé son triomphe. Il n'existe pas un bon livre de science, une bonne pièce de théâtre, un bon tableau, sans morale. On a beau faire, dans les arts, outrer la louange, c'est censurer; être loué médiocrement par eux, ce n'est point assez; il faut mériter davantage. Comment se fait-il, cependant, que l'artiste soit homme libre par essence, et qu'il prospère parmi de riches esclaves? La réponse paroît d'abord embarrassante; mais si l'on fait attention que les correctifs, en tout genre, ne naissent que par la nécessité de corriger les abus existans, on sentira que la vertu n'auroit aucun prix réel parmi un peuple de sages, et que de même la moralité des arts seroit inutile pour un peuple sans vices. La vertu naît donc pour combattre le vice, de même que les arts naissent du luxe, et ne cessent d'en ridiculiser les abus. Soit amour propre, soit envie de se distinguer, à côté du vice on voit naître la vertu. Les arts ont la force d'*Hercule ;* ainsi que lui ils sont nés pour purger la terre des monstres qui l'infestent.

CHAPITRE II.

De l'influence des Gouvernemens libres, relativement aux Arts.

« La liberté est la mère des vertus ; l'esclavage » ne produit que des vices ». Voilà ce qu'ont dit les législateurs les plus célèbres. La liberté est de même, la mère des arts. Que peuvent les sciences, les arts, tremblant devant le despotisme ? En se concentrant en eux-mêmes, ils osent tout au plus, d'une voix timide, célébrer la vertu, démasquer le vice sous le voile de l'emblème ou de l'apologue. N'osant parler de leurs contemporains, c'est dans les siècles reculés qu'ils vont chercher des crimes qu'ils trouveroient plus aisément parmi nous. N'ayant pas le courage de prêter à leur siècle les vertus qu'il n'a pas, c'est au siècle d'or, au siècle d'*Astrée*, qu'ils reportent toutes les vertus. Forcés de fléchir sous le despotisme, c'est en caressant le despote, en lui dédiant l'œuvre même qui le

condamne, que l'artiste ose faire paroître au grand jour l'ouvrage qui contrarie l'esprit du siècle. C'est ainsi que *Voltaire* endormoit les hommes en place par quelques flagorneries, et faisoit passer sous leurs couverts les écrits qui les foudroyoient. Il disoit à chacun en particulier : « Vous êtes seul digne d'entendre la » vérité répandue dans l'ouvrage que je vous » envoie » ; et les vérités qu'il publioit ainsi, écrasoient le protecteur du livre avec tous ceux de sa caste.

On dit, et l'on répète souvent que le faste des nations et des cours fait fleurir les arts de luxe et d'agrément. Oui : l'intrigant qui parvient aisément à la fortune, dépense de même ; oui, honteux de son existence, il affecte d'aimer les arts pour se réfugier dans leur temple, et pour échapper au mépris. Mais il est aisé de confondre ceux qui osent croire que les arts ne peuvent prospérer qu'au sein du luxe et de la débauche. Le luxe propage les arts de mille manières, mais il ne les perfectionne point. Il est inutile que l'artiste fasse des efforts de génie pour contenter le Mécène

ignorant des peuples corrompus ; le bon, le médiocre, le mauvais même, réussissent également auprès de ceux qui n'ambitionnent que le titre fastueux de protecteurs des arts. Ils veulent des livres, des tableaux, des statues, de la musique..... pour les autres : quant à eux, il ne leur faut rien que leurs intrigues, leurs vices, et l'apparence de tout ce qu'ils croient être du bon ton.

Dans les monarchies, chaque intrigant veut tout envahir, parce que tout est du ressort de l'intrigue *. Il n'est pas nécessaire à l'intrigant d'avoir la moindre notion des arts pour être mis à leur tête. Un financier sera directeur de l'art dramatique, un guerrier dirigera l'architecture, la sculpture, et la peinture.... Plus les hommes de génie sont indignés de ces inepties, plus ils deviennent sombres, dédaigneux vis-à-vis ces

---

* Un auteur, *Voltaire*, je crois, a dit quelque part à peu près ceci : « Avec du temps, l'esprit qu'il faut, et » sur-tout de la patience, tout homme peut se faire empe- » reur ». Comme les temps sont changés ! Aujourd'hui (en septembre 1794, *vieux style*), il faudrait autant d'esprit pour se défaire d'une couronne.

Mécènes intrigans; le sentiment de leur force réveille en eux l'orgueil du talent humilié; l'homme en place s'en aperçoit : alors il n'est plus possible à l'artiste habile d'obtenir aucun emploi, aucun encouragement, parce qu'il devient suspect à l'ignorant qui gouverne : « C'est » un ambitieux, un atrabilaire, une mauvaise » tête, » disent-ils; l'habile homme reste donc avec sa misère, et se console par l'honorable voix publique qui ne cesse de le proclamer, malgré la rage du vil frélon des beaux arts. Les demi-talens, peste des mœurs et des arts, les demi-talens profitent alors de la disgrace de leurs maîtres; ils profitent des traits de génie répandus dans leurs ouvrages, pour faire des rapsodies qu'ils vont offrir bassement aux *menus* intendans, dont ils sont accueillis, pourvu qu'ils dénigrent largement les hommes célèbres. Voilà ce que j'ai vu en France pendant trente ans; voilà ce qui m'a éloigné de toute place relative à la musique, que je n'eusse pu conserver un mois, parce qu'il m'eût été impossible d'obéir aux ordres ineptes d'un ministre ignorant.

Parcourons maintenant les résultats avantageux des gouvernemens libres, par rapport aux arts.

Dans un gouvernement démocratique, chaque artiste a les mêmes droits aux récompenses publiques; mais il n'y a, en général, que les vrais talens qui osent se mettre en évidence pour occuper les places qu'ils sont seuls en état de remplir. Si l'artiste ignorant et toujours ambitieux emploie l'intrigue pour faire solliciter les magistrats, ceux-ci, effrayés d'une responsabilité qui circonscrit toutes leurs actions, le repoussent, pour s'étayer de l'opinion publique, qui proclame d'avance, dans chaque partie des arts, l'homme qu'elle a distingué depuis long-temps.

APPLICATION.

Le climat, le gouvernement influent sur la musique; la musique influence infiniment les mœurs; la vraie musique d'un peuple est d'accord avec son climat et ses mœurs *.

* *Voyez* le chapitre *DE LA SENSIBILITÉ*.

La musique des Grecs, des Romains, étoit guerrière quand il le falloit ; mais obéissant à leur climat, à leur imagination brillante, ils célébroient les fêtes de *Vénus*, de l'*Amour*, des *Grâces*, et célébroient aussi celles de *Jupiter* et de *Mars le vengeur*. La musique des Romains modernes, dont le climat n'a point changé, quoique les mœurs et le gouvernement soient si différens, a conservé la mollesse provenant de l'exaltation de l'esprit, en retranchant de sa mélodie le genre martial et nerveux, parce que le modèle d'après lequel l'artiste peint, a disparu ; parce qu'enfin l'ancien, le formidable guerrier y est métamorphosé en moine ou en abbé. Rendez à Rome moderne un gouvernement libre, la musique reprendra de l'énergie, sans abandonner absolument les formes idéales et voluptueuses qu'inspire le climat.

La musique du siècle de *Louis XIV* étoit une foible copie de la musique italienne de ce temps ; alors la musique française étoit pauvrement fastueuse. Les poëmes de *Quinault*, grand poëte d'ailleurs, se ressentoient de la

servitude avilissante qui déshonore les arts et le héros qu'on croyoit célébrer. On a peine à comprendre qu'un homme ait soutenu la représentation des prologues d'opéra dans lesquels il étoit sans cesse assimilé aux dieux ! Je ne doute pas même que dans plusieurs de ces prologues flagorneurs, on n'ait dit à *Louis XIV* et à *Louis XV*, qu'ils surpassoient les divinités avec lesquelles on les mettoit en parallèle *. Et lorsqu'après la représentation du *Temple de la Gloire*, *Voltaire*, s'élançant de la foule, osa élever sa voix roturière pour adresser ces mots à *Louis XV* : « *Trajan* est-il content ? » un regard foudroyant qu'il obtint pour toute réponse, l'avertit qu'il ne l'étoit pas, ou du moins que c'étoit trop oser que de le lui demander à lui-même. La mollesse, la bassesse de l'avilissement devoient donc se faire sentir dans les opéra de *Quinault* et de ses successeurs ; et le Gascon de ce temps, qui disoit : « Je trouve que ce *Quinault* a cruellement

* *Louis XIV*, ce monarque superbe, avoit choisi le soleil pour emblême, avec la légende *Nec pluribus impar*.

» *désossé* la langue », disoit juste. Si *Lulli* n'a pas mérité les mêmes reproches, ne lui en faisons point un mérite, c'est que la musique, même italienne, de son temps, étoit incapable de peindre les accens des passions.

La musique française, de nos jours, vient de prendre un élans terrible : l'on voit cependant qu'à travers les foudres d'harmonie, que quelques jeunes artistes, déjà célèbres, ont fait éclater dans leurs compositions; on voit, dis-je, que l'air *des Marseillois*, composé par un amateur qui n'a que du goût, et qui ignore les accords *, l'air *Ça ira, la Carmagnole*, qui nous vient du port de Marseille, ont fait les frais musicaux de notre révolution, pourquoi ? parce que ces airs sont du chant, et que sans chant, point de musique qu'on retienne ;

* On a attribué l'air *des Marseillois* à moi et à tous ceux qui y ont fait quelque accompagnement; l'auteur de cet air est le même que celui des paroles, c'est le citoyen *Rouget de Lille*. Il m'envoya son hymne *Allons, enfans de la patrie*, de Strasbourg, où il étoit alors, six mois avant qu'il fût connu à Paris; j'en fis, d'après l'invitation de l'auteur, tirer plusieurs copies que je distribuai.

et que toute musique qu'on ne retient pas, n'est, comme je l'ai dit ailleurs, qu'une énigme non expliquée.

Nous voyons arriver à grands pas le temps où nos spectacles feront la peinture des mœurs pures des républicains français. La tragédie nous rappellera les grandes époques de notre révolution : c'est là que le poëte, le musicien, animés par le génie de la liberté, consacreront nos triomphes dans leurs chants belliqueux ; et les autres nations à leur tour, jalouses de conquérir leur indépendance, nous demanderont des *Tyrtées* pour guider leurs soldats dans le chemin de l'honneur. La comédie nous montrera les vices, les ridicules qu'il faut fuir, et qui sont, hélas! inséparables de toute société humaine. La farce même nous fera rire, en nous peignant le ci-devant homme voulant être plus noble que nous, et croyant pouvoir se passer de vertus, parce qu'il s'étoit approprié nos richesses. Un spectacle destiné à ne jouer que les pièces anciennes des *Sophocle*, des *Térence*, des *Shakespear*, des *Calderon*, où l'on exécuteroit la musique des *Pergolèze*,

Handel, Buranello, Jomelli, Lulli, Rameau, &c., seroit aussi d'une grande utilité. Nous retrouverions dans ces ouvrages le premier germe de toutes nos productions dramatiques; nous jugerions si nous nous sommes trop éloignés de nos modèles, et en quoi nous les avons surpassés. La République française affermie ne craindra plus alors la comparaison des gouvernemens étrangers, ni des mœurs antiques avec les siennes. Jouissant, autant qu'il est possible, des biens fragiles de ce monde; jouissant de la liberté qui seule vaut toutes les jouissances; heureux enfin dans notre existence, la douce pitié nous fera sourire à l'aspect des anciens préjugés, comme nous sourions en nous rappelant les hochets de notre enfance!

CHAPITRE III.

De l'instruction publique, relativement à la Musique.

UNE grande nation, une nation formidable comme la française, doit encourager les sciences, les arts, et doit avoir des jeux publics. S'il est vrai, comme l'a dit *Rousseau,* que les progrès dans les sciences aient conduit l'homme de la société vers son détériorement, il est encore plus vrai qu'après avoir été instruit, l'ignorance seroit pour lui et pour la société le plus grand des maux : car, depuis l'invention de l'imprimerie, il ne lui est plus possible de retomber dans son antique ignorance ; et si le gouvernement mettoit des obstacles à l'entretien des connoissances acquises, nous aurions encore une foule de demi-savans, qui sont pour la société ce que sont les chenilles aux fleurs de nos vergers. Il a toujours été, il est encore impossible de retenir l'homme dans les élans de son imagination ; une inquiétude

inquiétude naturelle le pousse vers toutes les découvertes, vers le perfectionnement de chaque chose : vouloir réprimer en lui cet instinct, c'est folie, il faudroit d'abord changer sa nature.

La musique fut, chez toutes les grandes nations, et sur-tout chez les nations libres, une partie essentielle de l'instruction. Par tout l'homme heureux chante et danse, c'est le signe de son parfait contentement et de sa liberté. Il aime donc à chanter autant qu'il désire d'être heureux; et, chez un peuple instruit, l'homme ne doit exprimer son bonheur qu'avec les grâces, compagnes de la décence. Les spectacles peuvent être nuisibles à une petite république telle que Genève ; cependant, si *Rousseau* l'avoit remarqué, il auroit dit que les Genevois, attirés par l'attrait des beaux arts, vont en jouir hors de chez eux. C'est un mal sans doute que cette émigration continuelle. Dans une grande ville, trois ou quatre spectacles sont une source de bien : les amateurs des beaux arts les y trouvent tous réunis ; on y célèbre les héros, les grands hommes; l'on y apprend à aimer sa patrie. Là,

le peintre des mœurs y retrace les passions, et le peuple apprend à aimer la vertu et à détester le vice. On dit, je le sais, que dans nos pièces de théâtre le jeune libertin est souvent peint sous des traits aimables, et que souvent la vieillesse n'y paroît que sous ceux du ridicule: cependant qu'on nous montre une pièce où le fat, l'insolent, le menteur, le séducteur, &c.... ne soient point punis; qu'on nous montre un vieillard respectable, tel qu'il doit être, sans avarice, sans la ridicule manie de plaire aux jeunes femmes; qu'on nous montre enfin dans une seule de nos pièces, l'homme estimable qui n'y reçoive pas l'hommage dû à ses vertus! « Qui m'assurera, ajoute *Rousseau*, que ce » comédien, ce valet qui sait si adroitement » escamoter une bourse au théâtre, ne se servira » pas de son talent pour me voler la mienne? » Ce sont à-peu-près ses mots, et ceci est outré sans doute; car en compensation je demanderai à *Rousseau*: « Qui m'assurera que le comédien » qui vient de jouer le rôle d'un être vertueux, » et dont il s'étoit bien pénétré, ne fera pas une » bonne action au sortir du théâtre? »

Les spectacles occupent une quantité d'artistes en tous genres ; les femmes sur-tout qui ne sont appelées à aucun emploi public, y trouvent leur existence. Le père de quatre, de dix enfans n'a pas souvent de quoi les nourrir, et sans les arts, sans les spectacles, plusieurs branches de commerce sont languissantes *. Le seul mal que puissent produire les spectacles, se réduit donc au relâchement des mœurs de quelques femmes qui y exercent des talens aimables, et que la toilette, l'optique, l'illusion du théâtre et l'esprit des auteurs, métamorphosent souvent en objets bien plus séduisans qu'ils ne le sont réellement. Ici, comme en tout, le mal est à côté du bien ; chassez ignominieusement la femme de théâtre dont les mœurs sont trop irrégulières, et bientôt

* Là où il y a trop de bras pour l'agriculture et pour la défense de l'état, il faut de toute nécessité que les sciences, les arts et le commerce occupent le reste des hommes. L'appât du gain fait aisément naître les commerçans ; mais les arts et les sciences, infiniment moins lucratifs, doivent être encouragés et protégés par le gouvernement.

le mal n'existera plus, du moins avec scandale.

La musique est, entre tous les arts, celui qui convient le plus aux femmes, et celui qui le plus aisément leur procure un état indépendant. Avec une belle voix, une belle figure, elles trouvent au théâtre une fortune assurée. Sans figure, avec une voix commune et des dispositions pour cet art, elles peuvent donner aux femmes aisées des leçons de chant, de piano-forté, de harpe, de guitare, &c.... elles peuvent graver la musique aussi-bien que les hommes, et cet état n'est pas plus pénible pour elles que le métier de couturière. Ces raisons suffisent, à ce qu'il semble, pour que la musique soit comprise dans l'instruction publique. C'est à la moitié du genre humain la moins favorisée, la plus dépourvue de ressources honnêtes, que la nation doit songer principalement. Les premières avances qu'il faut faire pendant deux ou trois ans, soit pour les maîtres de musique ou de dessin, sont trop au-dessus des facultés du citoyen pauvre; il faut que le gouvernement les fasse pour lui, et bientôt l'élève est en état de gagner au-delà

de son entretien. Combien de filles seroient restées honnêtes si leurs parens avoient pu jouir de cet avantage ! et combien verrions-nous de femmes à talens distingués ! Les dispositions au talent naturel sont des pierres précieuses qui sont rares par tout, mais il s'en trouve ; et combien de talens précieux resteroient enfouis, si on ne mettoit quelque soin à les rechercher ! Dans les écoles primaires, en apprenant à lire, à écrire, à compter, à coudre, à filer, une petite fille peut encore apprendre à chanter juste ; et en chantant on peut l'instruire de ses devoirs de citoyenne. A l'exemple des anciens, on peut mettre en musique les droits de l'homme et du citoyen ; nous devons y ajouter les devoirs particuliers de mère et de citoyenne. Je pense que cette manière agréable d'apprendre à-la-fois à chanter, en s'inculquant pour jamais les dogmes sacrés de la société, est d'un avantage inappréciable. Nos saintes lois mises en chant, en chant facile et mélodieux, seront bientôt répétées de bouche en bouche, et de la France elles passeront dans toute l'Europe.

Tous les enfans aiment à chanter, ils sont dans l'âge du bonheur ; avant même d'avoir pris aucune leçon de musique, ils aimeront à répéter les chants qu'ils entendront chaque jour ; c'est alors que des professeurs attentifs sauront distinguer parmi les enfans des deux sexes, ceux qui ont la voix juste et belle, ceux qui retiennent aisément les chants musicaux, et qui sont les plus sensibles à la mesure : alors seulement ils seront envoyés au conservatoire de musique, si leurs parens y consentent. En sortant du conservatoire, les élèves des deux sexes pourront professer dans le monde, se placer dans les spectacles, ou dans les corps de musique militaire.

APPLICATION

Relative aux Spectacles, à l'abus de construction des salles, et des compositions qu'on y représente.

On ne cesse de faire et de nous demander de grandes salles de spectacle. Si j'étois entrepreneur, je dirois à mon architecte : « Songez qu'il ne s'agit point ici d'un monument

» uniquement fait pour être vu et pour produire
» un grand effet à l'œil ; l'essentiel est qu'on
» entende parfaitement tout ce qu'on dira sur
» la scène. Si votre vaste monument ne laisse
» point entendre une musique douce, la voix
» d'une femme, celle d'un enfant ; si l'on y
» perd la moitié des vers de *Racine* dont on
» ne veut pas perdre une syllabe, à quoi ser-
» vira votre vaste monument ? à faire votre
» réputation ; mais à moi, directeur de spec-
» tacle, il ne servira qu'à me ruiner ». Je veux, au spectacle, voir et entendre *de reste*. Si je ne vois point le jeu de physionomie des acteurs ; s'il faut qu'un mot me fasse deviner l'autre, il n'y a plus de plaisir, et par tout où l'on va pour le trouver, si on ne le trouve pur, on ne rapporte que l'ennui. D'ailleurs, le mérite des ouvrages à part, on court où la salle est souvent pleine, comme l'on fuit celles qui sont désertes. Je veux donc que la salle soit proportionnée à l'ouïe et à la vue des hommes ; non pas de l'homme qui a la vue perçante ou de celui qui a l'ouïe fine, mais des hommes en général. Que la perspective du théâtre soit

assez prolongée, il y a un avantage; mais que l'avant-scène soit près des spectateurs, si vous voulez qu'ils jouissent sans inquiétude. Ayez, j'y consens, une vaste salle de spectacle; mais n'y représentez que la pantomime et des ballets à grands caractères, ou la tragédie comme je dirai ci-après. Que la symphonie soit formidable; qu'elle ne s'amuse pas à exécuter des morceaux doux *. Encore une fois, s'il faut que je devine souvent, je m'ennuierai bientôt. Il ne faut ici que de grands traits, de grosses masses; tout ce qui est fait pour être vu et entendu de près doit en être exclu. Je perdrai encore le jeu de physionomie des acteurs; je ne verrai pas distinctement les traits d'une jolie femme, et c'est assez perdre. Toutes les femmes se ressemblent quand elles sont vues

---

* Tous les *largo, andante,* tous les morceaux doux qu'on exécute dans les entr'actes de nos théâtres où l'on ne chante point, sont perdus par le bruit que font les spectateurs. Qu'ils se taisent, dira-t-on; non, cela est impossible; après une action déchirante, il faut une diversion; mais l'orchestre doit exécuter les morceaux douloureux de manière à être entendus de ceux qui veulent entendre.

de loin ; on ne peut alors les distinguer que par la taille, les gestes et les attitudes plus ou moins bien dessinées. Je conviens que les laides gagnent à n'être point vues et à être supposées belles ; mais les belles femmes et les spectateurs sont injustement privés du plaisir qui leur appartient de droit : celles-ci, d'être vues telles qu'elles sont ; les autres, de voir ce qui est agréable. Nous ne pouvons donc point avoir de grandes salles propres à la musique, direz-vous ? Non, dès qu'il s'agira d'intrigues amoureuses, de *pièces d'intrigues* proprement dites, de sujets champêtres ou familiers ; ce n'est que par mille détails, par les *a parte*, par mille jeux de physionomie que les acteurs peuvent présenter des vérités de ce genre ; ce n'est que par mille nuances entre le fort et le doux, par mille agrémens, petites notes, *trill*, batteries, *pizzicato*, *arpeggio*, que le musicien compositeur peut rendre la vérité des détails moraux qui constituent une action non exagérée ; et tous ces petits moyens, si précieux dans un cadre ordinaire, sont nuls dans une grande salle. Pourquoi, au

sortir des spectacles, entend-on dire si souvent: « Ah ! comme je me suis ennuyé » ! Ce n'est pas toujours parce que la pièce et la musique sont ennuyeuses, ni parce que les acteurs sont mauvais, qu'on se plaint ainsi, quoique ce soit toujours à ces agens qu'on attribue son ennui; c'est sur-tout parce qu'il y a rarement une unité entre les parties constituantes des spectacles, c'est-à-dire, entre le local, les drames qu'on y représente et les moyens d'exécution. Le bruit que font vingt personnes mécontentes, en mécontente cent qui occasionnent un bruit général. Je ne parle point des tragédies lyriques; mais tout opéra sérieux ou comique, bien fait, bien représenté, doit plaire dans un local convenable, et ennuyer dans une trop grande salle. L'on me dit souvent: « Je » voudrois voir vos ouvrages dans un grand » local; quel effet ils feroient! » On se trompe; ma manière de faire est pleine de détails, et il faut qu'on les entende pour pouvoir les juger. L'architecte dira qu'il est dans une grande salle des places où l'on peut tout voir et tout entendre; mais pouvons-nous toujours prendre

une de ces places ? et votre salle enfin est-elle faite pour cent spectateurs qui peuvent s'y placer favorablement, tandis qu'elle en contient quatre mille ? Il est un point, une distance au-delà desquels on n'entend plus directement, mais par répercussion, et cette manière d'entendre par échos est très-pénible. L'on peut, tant qu'on voudra, inventer des moyens propres à la propagation des sons, il n'y aura jamais de proportion entre une petite voix et une grande salle. Il est une distance d'où l'on ne peut voir qu'en clignotant les yeux pour rapprocher les rayons visuels, et cette manière de voir gêne la vue, et est aussi très-déplaisante à la longue. Pouvons-nous avoir de grandes salles pour nos tragédies en musique ? oui ; mais voici ce qu'il faut observer : 1.° que le poëte ne traite que des sujets historiques déjà connus, alors la plus courte exposition suffira ; 2.° qu'il ne présente que des masses, de grands tableaux ornés de pompe, comme marches, sacrifices, combats, danses, pantomimes, toujours rapides lorsque ces objets ne sont qu'accessoires de l'action principale ;

3.° que tous les morceaux de poësie destinés au chant mesuré soient simples, et ne renferment qu'un sentiment. Point de rondeau, peu de seconde partie d'air pour avoir peu de *dacapo;* peu d'airs lents, et rarement de longs morceaux de musique. De-là naîtra l'énergie, la rapidité, la variété que demande un tel spectacle. Le musicien ne travaillera qu'en *grosses notes* sur un poëme ainsi préparé; son harmonie, sa mélodie seront larges; tous les détails des genres *finis* seront exclus de son orchestre. Peu de basses travaillées, à moins que ce ne soit avec de grosses notes; point de roulades dans le chant, presque toujours *note et parole*, c'est-à-dire, un chant syllabique. En faisant souvent plusieurs notes sur une syllabe, c'est un système de mélodie trop doucereux pour le genre dont nous parlons. Point de *trill,* point de batteries au second violon, ou qu'elles s'exécutent lentement; ici tout doit être volumineux, c'est un tableau fait pour être vu à une grande distance, c'est alors qu'il faut en quelque sorte peindre avec un balai. Les paroles destinées au chant ne renfermant,

comme nous l'avons dit, qu'un sentiment, le musicien n'ayant qu'une unité à conserver dans chaque morceau, et n'étant point astreint d'en créer une avec plusieurs affections, prendra souvent un mètre mélodieux ou un rhythme harmonieux, qu'il conservera sans interruption dans chaque morceau de musique. *Gluck* l'a senti, et n'a été vraiment grand que lorsqu'il a *contraint* son orchestre ou le chant par un même trait. Remarquons que dans un autre genre j'ai pu regarder comme un abus ce que j'exige ici; et je crois en effet qu'il n'y a pas de meilleur moyen d'affecter vivement et d'entraîner un immense auditoire. (*Voyez* le chapitre *unité.*)

L'acteur, l'actrice, propres au genre dont nous parlons, doivent être grands et forts pour la taille et pour la voix. L'homme ordinaire est obligé de crier à tue-tête pour arriver à l'énergie du personnage qu'il représente, et tout héros qui crie n'effraie point; je veux que sans effort extraordinaire, il montre une force supérieure à la mienne : alors je le crois aisément un héros formidable ou un tyran

monstrueux. Quelle proportion enfin donnerons-nous à nos salles de spectacle ? Celle qui laisse tout voir et tout entendre. Ayez de grosses masses en tout genre, si la salle est grande, et le contraire dans les petites. Les artistes, musiciens et poëtes, peuvent quelquefois procéder à grands traits dans un petit local; mais jamais ils ne doivent procéder en détail dans une grande salle. Si nous nous appliquons à faire des pièces pour nos salles, nous apprendrons aux architectes à faire des salles pour nos pièces de différens genres. Dans le chapitre suivant, nous soumettons aux lecteurs nos idées sur un projet de spectacle qui pourrait être utile à l'art et aux artistes.

CHAPITRE IV.

PROJET D'UN NOUVEAU THÉÂTRE.

CE spectacle, dont nous ne connoissons point de modèle, serait la pépinière des spectacles lyriques. Tant que cet établissement manquera

à la France, nous n'arriverons pas à la perfection désirable de l'art dramatico-musical. Une esquisse de ce que je désire s'est montrée au théâtre du Vaudeville, et l'on voit qu'il a prospéré.

Je voudrois un spectacle sous le nom d'*École dramatique.* En voici l'aperçu :

Directeurs.

Ce spectacle doit être dirigé par six artistes dont la réputation soit faite : trois poëtes et trois musiciens, tous en état de travailler, tous logés dans le théâtre même, où ils vivront en société, et s'occupant uniquement de leur objet. Ils produiront aisément quatre ou cinq ouvrages par an, ils en recevront autant du dehors, et l'année sera suffisamment fournie. Pouvant se voir et communiquer sans cesse, n'ayant qu'un intérêt, celui du progrès de l'art, si l'un d'eux lit le programme de son ouvrage à l'assemblée, chacun ayant fait part d'avance de ses idées à son confrère, cet ouvrage marchera vîte et bien. Si un ouvrage étranger est offert à la société des auteurs, le jeune poëte recevra des conseils

utiles. Le nombre des directeurs, leur mérite reconnu détruisent tout soupçon de jalousie de leur part. Ils sont trop au-dessus des petites menées qui n'appartiennent qu'aux petits talens.

De la construction de la Salle.

Je voudrois que la salle fût petite, et contenant tout au plus mille personnes ; qu'il n'y eût qu'une sorte de place par tout ; point de loges, ni petites, ni grandes * ; ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore. Je voudrois que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens, ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en seroit magique, et l'on sait que dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du théâtre,

* J'en voudrois une seule voilée, où les auteurs de l'ouvrage nouveau et quelques directeurs s'enfermeroient pendant la première représentation : il y auroit dans cette loge une table, des lumières et de quoi écrire ; on noteroit les endroits défectueux qu'on apercevroit et que le public indiqueroit.

afin que le son répercute dans la salle. Je voudrois une salle circulaire, toute en gradins, chaque place commode, et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome. Après l'orchestre des musiciens, des gradins formeroient un seul amphithéâtre circulaire, toujours ascendant et rien au-dessus, que quelques trophées peints à fresque. Je voudrois que tout dans la salle fût peint en brun et d'une seule couleur, excepté les trophées : ainsi les femmes seroient jolies et la scène éclatante.

Des Sujets.

Je désirerois que le souffleur fût musicien, qu'il soufflât sur une partition, et qu'il aidât les acteurs et les chœurs sans bâton de mesure. Excepté deux hommes et deux femmes d'un certain âge, pour remplir les rôles de pères et de mères, je voudrois que la direction ne fit choix que de jeunes sujets doués de belles dispositions, et n'ayant point encore contracté de défauts. Chaque musicien directeur formeroit deux ou trois jeunes sujets dans l'art

du chant ; chaque poëte directeur donneroit aussi des leçons de déclamation à pareil nombre de sujets. Où jamais eussent-ils trouvé de meilleurs maîtres ? Quel est l'homme célèbre, occupé de ses études, qui puisse donner des leçons si un intérêt majeur ne l'y oblige? Voilà sans doute un des plus grands avantages de l'établissement que je propose. Un maître de danse, maître de ballet du spectacle, leur apprendra à marcher et à se présenter avec grâce. Le ballet, quoique bien choisi, sera peu nombreux et ne fera qu'une partie accessoire du spectacle. Le maître de ballet aura seul toute autorité sur les sujets de la danse. Il en sera de même du premier violon envers les musiciens de l'orchestre. De même que dans les conservatoires de Naples, les jeunes sujets seront engagés pour quatre, huit ou dix ans, selon que la direction jugera qu'il leur faut de temps pour se former et rendre ensuite des services au spectacle. Les appointemens seront de même valeur pour tous les sujets non formés et tous différens pour les sujets habiles. Si un jeune sujet fait des progrès rapides, il sortira

de la classe des élèves, et recevra de plus forts appointemens. Chaque année on donnera un prix d'encouragement à l'élève qui aura fait le plus de progrès dans son talent; les directeurs feront pour ce jour là, une pièce analogue à la circonstance, et le jeune sujet y recevra le prix aux acclamations des spectateurs. Tant que faire se pourra, on laissera ignorer auquel des jeunes sujets le prix d'émulation sera destiné.

Des Finances.

On ne pourra entrer à ce spectacle que par la voie de l'abonnement. Il est à présumer que des mille places que contient la salle, il y en aura peu ou point de vacantes. C'est là où les amateurs des arts et de la décence se plairont; c'est là que les bonnes mères de famille voudront amener leurs enfans pour y recevoir des leçons de civisme et de bonnes mœurs. Il est plus que probable que les directeurs sachant d'avance la recette de l'année, pourront bien payer les sujets en tout genre, et sur-tout les élèves jeunes filles, pour les mettre à l'abri des besoins qui leur font chercher des ressources

immorales et tout-à-fait contraires même aux progrès de leurs talens. Il est plus que probable encore que toute dépense soldée, les six directeurs, outre leur logement, auront chacun une somme honnête, provenant du produit net. La recette étant fixe, les honoraires des auteurs doivent l'être aussi, soit pour les auteurs-directeurs, ou les auteurs étrangers : ainsi tant pour une pièce en trois, en deux, ou en un acte. Cet établissement deviendroit la récompense des artistes célèbres, qui tous aiment à propager les secrets de leur art, et qui en sont seuls dépositaires. Si *Molière* n'eût été le maître de son spectacle, s'il eût dépendu des comédiens de ce temps, il n'eût pas fait le quart de ses ouvrages immortels. Si *Voltaire* n'eût été riche de bonne heure, et ayant peu besoin des honoraires de ses pièces, son théâtre ne serait point ce qu'il est.

Des assemblées des six Auteurs-directeurs, et des Répétitions.

DANS les assemblées des comédiens on ne fait rien au profit des arts; ils ne sont occupés,

le plus souvent, que d'affaires d'intérêt pécuniaire. Les vrais artistes comédiens en gémissent chaque jour, et ne le cachent point aux auteurs. Ils doivent avoir sans cesse les mains sur le piano ; étudier certains morceaux autant qu'un habile joueur d'instrument étudie un *solo ;* mais les assemblées presque continuelles les en empêchent. Lorsque j'arrive chez eux pour répéter quelqu'ouvrage, on me dit : « Nous » sommes obsédés d'assemblées ; je ne sais rien » de mon rôle, je vous en préviens ». —Eh morbleu ! rendez-vous chanteur et déclamateur habile, et n'ayez point d'assemblée. Etes-vous gens d'affaires ou artistes ? Choisissez. Mais, dira-t-on, les six artistes directeurs auront aussi des affaires autres que celles du progrès de l'art dramatique. Eh bien, c'est en dînant, en soupant ensemble qu'ils les finiront ; mais dans les assemblées ils ne seront occupés que des objets relatifs à leur art. D'ailleurs un spectacle par abonnement, et d'un prix égal, entraînera cent fois moins d'embarras qu'un spectacle public. Chacun des directeurs sera régisseur à son tour ; à l'heure fixée, il s'asseyera,

et dès-lors toute conversation particulière devra cesser pour ne s'occuper que des objets mis d'avance à l'ordre du jour *. Si, dans le spectacle que je propose, on lit un poëme d'un des trois poëtes-directeurs, d'avance on sait qu'il est bon, qu'il est reçu; c'est pour ainsi dire l'ouvrage de tous, puisque tous se sont communiqué leurs idées. Si l'on a remarqué un don de nature dans un jeune sujet, il faut faire, se dit-on, une pièce exprès pour développer et montrer au public ce talent original. Quelqu'un se charge du poëme, communique son plan; le musicien est tout

* Il n'en est pas des spectacles lyriques comme de ceux où l'on joue la tragédie et la comédie; la pièce reçue, les rôles distribués, c'est-à-peu près fini; car les répétitions causent peu d'embarras. Mais quelle différence aux spectacles lyriques! Un orchestre, des copies immenses, des chœurs, des danses, des décorations, des costumes; et vous voulez que chaque comédien, chaque petite fille reçue prenne part à tous ces détails, sous peine de perdre ses droits de présence! Abus, qui font dépérir la chose. Lorsque les acteurs de l'Opéra me disent : « Il faut bien » cependant que nous sachions par où le pot s'enfuit », je leur dis : « Songez plutôt et avant tout à mettre quelque » chose dans le pot ».

prêt, l'ouvrage paroît au bout de deux mois, le jeune sujet obtient un succès brillant; il est lancé dix ans plutôt dans la carrière. Jamais un enfant bien né n'a eu cet avantage à aucun théâtre; au contraire s'il montre des talens qui puissent devenir précieux, plusieurs personnes ont intérêt à les faire enfouir, et elles ne manquent point de s'en occuper. Supposez une pièce en répétition; les six directeurs sont sur le théâtre; les acteurs savent leurs rôles; on observe le silence qui est nécessaire, et qu'on a tant de peine à obtenir chez les comédiens. Ce commerce de six hommes instruits, qui sont maîtres chez eux, qui imposent par leur réputation, ce foyer de lumières de six hommes célèbres, font disparoître les longueurs, perfectionnent chaque partie de l'ouvrage, obtiennent un accord parfait, un ensemble qu'on ne vit et qu'on ne verra jamais que de cette manière. On craindra peut-être que les six directeurs ne laissent point approcher de leur théâtre d'autres auteurs étrangers, et qu'ils ne soient occupés que de leurs propres ouvrages; tant mieux

s'ils peuvent en fournir assez, puisqu'on leur reconnoît des talens supérieurs. Mais ne craignons point qu'ils éloignent de chez eux les vrais talens ; leur réputation est établie ; ils ont une fortune honnête ; et le désir de faire fleurir leur théâtre doit seul les occuper et les rendre justes. Le jeune homme, soit poëte, soit musicien, auquel ils reconnoîtront le germe d'un talent original, sera encouragé par eux ; il ne sortira jamais d'une répétition sans avoir appris quelque chose ; il verra son ouvrage répété avec soin, ce qu'on ne voit presque jamais aux théâtres ordinaires : d'avance on lui indiquera les changemens nécessaires ; ce ne sera pas par des chutes décourageantes qu'il acquerra l'expérience qui lui manque ; aidé de six hommes expérimentés, il verra, pendant les répétitions, les défauts de son ouvrage, les corrigera et jouira de son succès. J'oserois parier, qu'à ce théâtre, sur dix pièces il n'en tombera qu'une ; c'est le contraire qui arrive aux spectacles dirigés par les comédiens. Mais, dira-t-on, qui empêche les auteurs d'amener leurs amis, auteurs ou non, aux répétitions ?

deux choses ; la première, c'est que les auteurs qui assistent aux répétitions de leurs confrères, sont rarement de bonne foi ; ils y viennent pour voir si la pièce tombera, et non pour la faire réussir : la seconde, c'est que les répétitions sont si mal ordonnées, que l'on craint d'y inviter du monde ; car on s'y ennuie, ou l'on juge mal l'ouvrage. Aucun de ces inconvéniens n'existe au théâtre proposé : les auteurs sont tous intéressés à être de bonne foi ; les répétitions y seront bien ordonnées. Rien n'empêche même que les abonnés n'assistent aux deux dernières répétitions qui, ces jours-là, tiendront lieu du spectacle. Voici ce que je proposerois encore : Je voudrois que de temps en temps on donnât aux abonnés un concert pour spectacle ; on y exécuteroit des scènes nouvelles, des morceaux détachés faits par les musiciens qui se destinent à l'art dramatique. L'artiste qui auroit obtenu plusieurs succès de ce genre, recevroit un poëme des mains des auteurs-directeurs, et ce poëme seroit justement celui qu'il lui faut. Je souffre en voyant de jeunes talens, devant

être un jour célèbres, languir la moitié de leur vie en courant après un poëme; et souvent, après avoir long-temps attendu, se jeter avidement sur un drame mal conçu, ou d'un genre pour lequel ils ne sont nullement appelés. Les spectacles publics, eux-mêmes, devroient, en partie, faire usage de l'avis que je donne ici. Ils doivent, après qu'ils ont lu les poëmes, dispenser l'auteur des paroles de la démarche qu'il fait auprès du musicien, qu'il choisit souvent très-mal; ils doivent, long-temps d'avance, retenir quatre poëmes de différens genres pour être donnés aux quatre saisons de l'année suivante; ils doivent, avec l'agrément de l'auteur des paroles, les confier à quatre musiciens connus par leurs succès; ils doivent, sur-tout, consulter le genre du talent de l'artiste pour lui confier le poëme qui lui convient; qu'ils aient en outre, j'y consens, d'autres ouvrages reçus pour être donnés à leur volonté. Que font les directeurs des spectacles publics? ils attendent les poëmes, au lieu de les solliciter des meilleurs poëtes, qui travailleroient avec ardeur s'ils étoient encouragés,

et s'ils étoient sûrs de voir leurs ouvrages représentés au temps convenu. Ces directeurs ne font rien pour fournir leur répertoire ; ils attendent qu'on vienne leur offrir des pièces, après quoi les auteurs attendent, à leur tour, une ou plusieurs années pour être joués. Les ouvrages ne leur manquent pas, sans doute ; mais, quels ouvrages ! Sont-ils ce qu'ils pourroient être ? sont-ils soignés autant qu'ils devroient l'être par les artistes qui les exécutent ?

Le spectacle que je propose aura lieu ; mais, lecteurs, savez-vous comment ? quelques intrigans, à petits talens, soit auteurs, soit comédiens, voudront l'exécuter, et ils échoueront après un an ou deux, parce qu'ils ne feront rien de neuf, rien de plus que les autres spectacles. Je ne conseille pas même cette association aux trop jeunes artistes, quoique leurs talens soient reconnus ; ils ne s'accorderoient point, parce qu'ils sont tous avides de gloire personnelle, parce qu'ils sont, pour me servir d'une expression de *Montaigne*, trop *bisognosi d'onore.* Cet établissement ne peut convenir qu'aux hommes habitués à leur réputation, et qui ont le désir

ardent de voir propager les vrais principes des beaux arts.

Lulli et *Molière* sont les seuls auteurs qui aient dirigé les spectacles dans leur naissance: l'un a établi la musique dramatique en France, l'autre a marqué les limites de la vraie comédie.

Ne seroit-on pas étonné si une société de charpentiers, de maçons, donnoient cet avis au public? « Nous offrons de construire des » maisons, des palais, des édifices publics, et » nous avons à nos ordres des architectes pour » en composer les plans et en ordonner l'exé- » cution ». C'est cependant ce que nous avons vu et ce que nous voyons encore, à l'égard de nos spectacles. Que quelques habiles artistes comédiens, soient du nombre des directeurs du spectacle que je propose, j'y consens; ils seront utiles à l'art dramatique autant que les auteurs dont j'ai parlé; aussi bien qu'eux ils instruiront les jeunes gens dans l'art du chant et celui de la déclamation. Mais tant qu'on verra les demi-talens, qui font toujours le grand nombre, et les femmes sur-tout, à la tête des spectacles, nous ne ferons rien qui

vaille. Le théâtre devant être la première école des mœurs, la nation ne peut trop se hâter de porter son attention vers le perfectionnement de l'art dramatique *.

CHAPITRE V.

DE LA NÉCESSITÉ DE LA SCÈNE COMIQUE.

LES hommes ont toujours senti que la scène comique étoit nécessaire pour la correction des mœurs. On sait la devise de *Santeuil,*

Castigat ridendo mores.

* Dans tous leurs écrits les auteurs se plaignent des comédiens ; les préfaces de leurs poëmes imprimés fourmillent de plaintes ou d'éloges outrés, selon que leurs ouvrages ont eu, ou n'ont pas eu de succès. Les comédiens italiens ont constamment mérité des louanges de la part des auteurs. S'ils essuient un non-succès, ils les en dédommagent promptement par la remise de quelque ouvrage plus ancien. S'ils éprouvent quelques malheurs, quelques revers de fortune, leur attention se renouvelle. En général, l'esprit de cette société d'artistes est remarquable et digne d'éloge; on y trouve bonne foi et loyauté. Quand un poëte me demande quelles démarches il doit faire pour que sa pièce y soit accueillie, je lui réponds: « Faites-la bonne, elle sera reçue ».

C'est là que véritablement chacun paye son cachet à la porte du spectacle, et va prendre sa leçon de morale dans la salle. Nous estimons l'auteur tragique qui attache, épouvante par une action terrible; mais, à mérite égal, les auteurs moraux comiques ont dans l'opinion publique un degré d'estime de plus : l'un est noble, grand, mais souvent gigantesque; l'autre est toujours vrai. D'ailleurs les grands crimes, ainsi que les hautes vertus, sont rares : il suffit de quelques habiles peintres pour les retracer; mais rien de plus commun que les ridicules et les vices; ils naissent les uns des autres : la vertu même dégénère souvent en manie et en ridicule, si elle n'est étayée par l'école des mœurs; il faut donc que le gouvernement encourage, fasse naître, pour ainsi dire, les peintres moraux, qui sans cesse épiant les vices, les ridicules, les attaquent dans leur source, les empêchent de régner avec cette insolence remarquable, qu'on ne peut attribuer qu'à l'inconstance, la légéreté, l'ennui de l'uniformité, et sur-tout la mobilité naturelle de tous les sentimens humains.

Les caractères comiques ne manqueront jamais à l'homme de génie. On a beau dire que *Molière* les a tous épuisés ; chaque siècle aura presque les mêmes vices, les mêmes ridicules, parce qu'ils partent toujours de la même source : envie de dominer, amour-propre ; mais comme chaque siècle leur donne un vernis différent, il y a toujours à faire ou à refaire : le tout consiste à savoir peindre au naturel. Les femmes savantes de nos jours ne voient qu'une charge dans celles de *Molière ;* cependant elles sont les mêmes, à la dissimulation près que les nôtres ont adoptée : il en est de même des médecins. Puisque les vices et les ridicules se reproduisent sans cesse sous des masques nouveaux, la comédie est donc essentielle aux mœurs : en ridiculisant les vices, elle les force à la retraite, souvent, je l'avoue, à la dissimulation ; mais on peut croire que l'hypocrite qui a trop souvent à rougir, fait quelques efforts pour se corriger : il arrive un moment où, calculant avec lui-même, il sent qu'il vaut mieux vaincre une inclination vicieuse, que de lutter inutilement contre l'opinion générale.

Je ne crois pas que les vices de la première classe aient besoin d'être reproduits au théâtre, pour que l'homme s'y reconnoisse et en rougisse. Je ne dirai pas que le vice est si odieux par lui-même, que mieux il est retracé par l'artiste, plus il doit être abhorré : non; je dirai que les vices de l'ame sont comme les poisons; il faut en laisser ignorer la théorie, et s'en rapporter aux lois qui punissent les crimes, et à la nature qui, avec le temps, sait tout niveler. Le danger des ouvrages où sont retracés les crimes majeurs, vient de ce qu'au théâtre, ou dans un roman, on ne doit peindre qu'avec les charmes qui attachent les spectateurs ou les lecteurs : oui, malgré la fin tragique de *Clarisse*, malgré tout le bonheur de *miss Byron*, *Lovelace* sera souvent plus aimé des femmes que *Grandisson* : celui-ci a toute la monotonie de la perfection; *Lovelace* a l'esprit, le délire qui séduit les femmes; chacune d'elles, comptant sur une vertu plus ferme, et sur-tout sur plus de finesse, croit qu'en pareil cas elle s'en tireroit mieux que *Clarisse*. Par amour-propre, par esprit de vengeance, les

femmes

femmes voudroient se trouver entre les griffes d'un *Lovelace* pour le vaincre ; et, dans les mêmes circonstances, elles y succomberoient toutes comme la céleste *Harlow :* c'est assez expliquer pourquoi les caractères odieux ne sont pas des modèles au théâtre ; il a fallu la philosophie, l'art et le comique de *Molière*, pour faire passer *Don Juan* et *Tartuffe ;* nous savons que *Béverley* et d'autres drames de ce genre, ne sont, pour la plupart, que des monstres dégoûtans.

Les arts doivent servir à délasser, à dérider l'homme de société ; mais ils doivent sur-tout châtier, réprimer ses vices et ses ridicules. Par tout où je vois les arts contribuer au bonheur public, mon ame s'épanouit, et je remercie la nature de m'avoir fait artiste. Je me rappelle toujours avec plaisir l'histoire, peu connue, dont *Garrick* fut le héros; j'y retrouve l'artiste philosophe, l'homme qui veut que ses talens soient utiles. Elle nous fait connoître aussi combien le sceptre de *Thalie* a de puissance sur les mœurs, et combien il mérite d'attention de la part des gouvernemens.

Garrick avoit joué le rôle d'un homme tout aimable; une mère de famille et sa fille avoient assisté à ce spectacle. La fille, qui étoit dans l'âge des premières passions, devint rêveuse et n'étoit plus dans son assiette ordinaire : la mère ne douta pas que quelque inclination ne l'eût saisie; elle remarqua sa contenance vis-à-vis des jeunes gens de sa société, et ne vit rien. Elle interrogea sa fille, qui lui dit n'en aimer aucun. Cependant, au bout de quelques mois sa santé dépérissoit de plus en plus, et le cœur de sa mère ressentit des alarmes. Une gouvernante que la mère interrogeoit souvent sur les secrètes pensées de sa fille, lui dit que l'époque de sa mélancolie datoit du jour où sa mère l'avoit conduite, pour la première fois, au spectacle.—Y a-t-elle aperçu quelque jeune homme aimable, quelqu'acteur séduisant?..... Ce fut un coup de lumière pour la mère, et, sans s'expliquer, elle se rendit chez *Garrick*, et lui ouvrit son ame toute entière.—Est-elle revenue au spectacle, dit-il; depuis ce jour m'a-t-elle vu dans d'autres rôles? —Non, elle refuse constamment d'y revenir. — Il faut

cependant qu'elle y revienne. Dites-lui (un mensonge est permis dans cette circonstance), dites-lui que *Garrick* est menacé par une cabale ennemie, et qu'il invite ses amis à la représentation de demain; elle y viendra, sans doute, par intérêt pour moi : je me charge du reste. La jeune *Miss* ne put résister à l'idée d'une cabale qui envioit les talens de son amant secret; elle vint au spectacle, elle vit son cher *Garrick*....; mais qu'il étoit différent de celui qu'elle avoit vu la première fois! *Garrick* jouoit le rôle d'un ivrogne. Pris de vin au premier acte; ivre au second; ivre-mort et se traînant dans les ruisseaux au troisième. Il n'y eut point de cabale, *Garrick* fut très-applaudi; mais les impressions si différentes que reçut la jeune fille, changèrent ses sentimens, lui rendirent la santé en peu de temps, et la mère conçut pour *Garrick* l'estime qu'il méritoit.

Le peintre des mœurs doit tout voir; il doit fréquenter les gens instruits; les cabanes, les halles, tout est de son ressort : l'éducation fait des hommes masqués, dont les peintures ne sont pas plus vraies que leurs modèles; chez les

hommes plus simples, les vertus et les vices se montrent avec franchise; c'est là, sur tout, qu'il peut peindre d'après la bonne nature. Tout ouvrage doit porter une morale frappante, sinon on peut toujours dire : « Quel dommage » qu'un ouvrage aussi bien fait, aussi bien » écrit, soit inutile aux mœurs »! L'on trouvera parmi les gens peu instruits, des ridicules, des manies qui ne peuvent être censurés que par la comédie. C'est une femme qui toujours se plaint; et, comme dit *Montaigne*, « Qui se » plaint sans raison, n'est pas plaint quand il » a raison ». Il y auroit un bon comique à tirer d'un pareil caractère. Pour une telle femme, les plus minces chagrins sont des malheurs; elle a l'art de rendre compte de son bonheur avec doléance; si pendant quelque temps le bonheur s'obstine à lui rester fidelle, elle soupire encore en disant : « Je suis trop heureuse, » cela ne peut durer ». Ce caractère se trouve ébauché dans plusieurs ouvrages, mais nulle part il n'est traité avec ses développemens. L'homme qui a vu l'*Avare* de *Molière* s'est dit : « Je ne suis point avare », et va son train.

L'ivrognerie n'a pas été traitée, au théâtre français, de la manière la plus convenable aux mœurs; qu'on nous traduise donc la pièce anglaise dont *Garrick* se servit si avantageusement pour rendre le calme à toute une famille. Tous nos ivrognes de théâtre sont gais, aimables; je ne sais, mais je ne les supporte que là; en ville, ils me font horreur, et c'est ainsi qu'il faudroit les peindre quelquefois. Cette passion de s'exalter l'esprit mène à trop de désordres, il faut soigneusement la réprimer. Je suis triste, il faut boire! Je suis heureux, il faut boire!

La pomme
Fait boire l'homme,
La poire
Fait l'homme boire,

Et *Qui a bu boira*, sont des proverbes aussi vrais qu'ils le sont presque tous. Si je faisois une pièce de théâtre où je voulusse réprimer l'ivrognerie, je n'oublierois pas le mot de cet homme qui contemploit un ivrogne se roulant dans un ruisseau bourbeux dont il ne pouvoit sortir:

« Voilà pourtant comme je serai dimanche ! » Ce mot me paroît sublime dans son genre.

Je voudrois voir traiter en grand ces maudits faiseurs d'affaires ; je voudrois dévoiler leurs turpitudes ; je voudrois qu'on démasquât ces infames qui ont mille et une manières de vous voler cent mille francs, et qui rougiroient à l'idée de vous prendre votre mouchoir. La scène représentant l'intérieur de la bourse ; cent fripons rassemblés, et se chuchotant tous à l'oreille ; tous dupes ou fripons, et souvent l'un et l'autre tour à tour ..... offrent une situation théâtrale, propre au plus beau *final* de musique.

Outre la comédie, je voudrois encore qu'il y eût dans les grandes cités, des médecins pour l'ame comme pour le corps. Lorsque nous sommes malades moralement, c'est presque toujours au hasard ou au temps que nous devons notre guérison. Il faut rencontrer un sage qui, souvent sans s'en douter, nous parle de nos maux ; un livre, une pièce de théâtre qui nous en entretiennent. Je voudrois que quelques hommes bien connus par leur sagesse, fussent revêtus de la belle, de la noble fonction

de *médecins de l'ame*, et payés par le gouvernement, s'ils n'étoient pas en état de vivre sans travailler. Leur fonction auguste se réduiroit à parler peu et écouter beaucoup. Pour tout avant-propos, ils devroient dire aux malheureux qui se présenteroient chez eux : » Ne me » cachez rien si vous voulez retrouver le bon- » heur ». Si le désordre est grand, ils prieroient la personne de revenir une seconde, une troisième fois, jusqu'à ce qu'elle fût en état de les entendre; ils réfléchiroient pendant ce temps à ce qu'ils doivent dire. Enfin après une morale salutaire, ils donneroient leur recette par écrit.

Votre amour est condamnable, guérissez-vous par l'absence, ou résignez-vous à souffrir; *ou :* Votre passion est honnête autant que les obstacles qu'on apporte à votre union sont injustes; je verrai vos parens, j'entendrai leurs raisons, et je tâcherai de vous les rendre favorables. . . . Vos maux viennent tous de l'intempérance ; soyez sobre, vous serez heureux. . . . Votre épouse ne peut, à son âge, être corrigée ; séparez-vous. . . L'amour-propre vous dévore et cause tous vos chagrins . . .; la

coquetterie vous rend plus dangereuse que ne seroit le vice lui-même; souffrez donc quelquefois les maux que vous faites souffrir aux autres.... Vous êtes vieux; vous êtes vieille; à votre âge on est inquiet et défiant; restez chez vous au milieu de vos occupations; attendez qu'on vienne vous voir, vous chercher; avant de parler, attendez souvent qu'on vous interroge et parlez peu .... &c., &c.

Par tout où l'on a établi des juges de paix pour les affaires civiles, on s'en est bien trouvé. Peut-on douter que les juges ou les médecins de l'ame ne parvinssent souvent à rétablir le calme dans les ames affligées? Mais, dira-t-on, ces hommes seront des confesseurs! Oui, mais ces hommes sont les citoyens les plus dignes de ce nom; ils ne tiennent à aucune caste particulière: ils seront des censeurs, j'en conviens; mais ils ne censureront que ceux qui iront invoquer leur assistance. Si je n'avois craint d'être indiscret, combien de fois en ma vie n'eussé-je pas été trouver *Franklin*, *Nivernois*, *Malesherbes*, *Jean-Jacques*, pour leur dire: « Je me trouve dans telle position

» affligeante, je n'ose prendre un parti ; mon » père, que faut-il que je fasse ? »

APPLICATION.

EN musique, le genre comique doit être regardé sous plusieurs aspects : comique-moral, comique de situation, comique dans les paroles, comique décent, doux et tendre, comique fin, bas comique. Le comique-moral doit être traité sévèrement par le musicien ; ce n'est pas le comique qu'il doit voir, c'est la morale qui est au bout. Son chant doit être sévère. Sans y penser, j'étois, sans doute, pénétré de ces idées en faisant l'air du *Tableau parlant : Pour tromper un pauvre vieillard.* Cet air est dans le mode mineur, il marche souvent par syncopes et par mouvemens contraires ; c'est presque du vieux contrepoint. La musique ne plaisante que dans peu d'endroits, comme :

> Tantôt c'est une main friponne
> Qu'on lui passe sous le menton.

Mais, le genre sévère reprend sur l'autre vers :

> Le bon homme enchanté s'écrie.

Ce n'est pas le bon homme que j'ai mis en musique, c'est la dupe. Quand la situation est comique, quand le parterre rit avant que les acteurs aient parlé, le musicien doit être sobre dans ses intonations et dans ses traits de comique : il n'a presque rien à faire. Je lui conseille dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, de faire un chant simple. S'il veut faire le plaisant, il y aura surabondance, car la situation fait tout. Fortifiez-la, ne la gâtez pas, vous aurez fait beaucoup. Le comique, dans les paroles, doit être plus leste et plus senti, parce que le musicien n'a souvent qu'un instant pour porter coup. Est-ce jouer sur le mot? pas plus que le poëte qui récite. Doit-il changer de ton pour faire sentir une expression plaisante? s'il le doit, le musicien doit faire de même. Le comique décent, doux et tendre est difficile à saisir, parce qu'il ne faut rien de trop, ni de trop peu. Je préférerois le moins au plus en pareil cas. L'air de la petite *Lucette* dans *Silvain*,

Je ne sais pas si ma sœur aime.

est du comique décent et naïf. Lorsque l'on

chante cet air (que je ne sais pourquoi tout le monde chante bien), l'on sourit à peine dans le parterre, mais on sourit. Le comique fin est extrêmement difficile en musique. Si le musicien ne choisit pas des intonations du meilleur goût, il n'est que plat. Ce genre de comique est celui qui m'épouvante le plus quand je le traite. J'entends souvent des musiciens qui sont plus hardis, et je sais pourquoi: ils ne connoissent pas le danger. Il y a quelques morceaux dans l'*Ami de la maison*, dont je suis à-peu-près content; comme le petit duo :

Vous avez deviné cela !

Mais, *Montaigne* l'a dit, « on ne sait le » tout de rien ». Je tremble, quand j'entends l'exécution des morceaux de ce genre, d'avoir pris à côté du vrai, ou d'avoir outré l'expression. Je crains que l'actrice ne les exagère encore par son jeu ; je crains que l'orchestre ne sache pas qu'une seule note qui se trouve dans les accompagnemens, veut tout dire, et porte avec elle toute l'expression..... Ce genre de comique est donc très-périlleux ; le poëte, le musicien, le chanteur et l'orchestre doivent

tous sentir de même, et tant de finesse n'est pas donnée à tant d'individus. Qu'un seul de ces interlocuteurs montre le bout d'oreille, tout est gâté. Le bas comique est le plus aisé : Il l'est tant, qu'il devroit être banni des arts. Je n'entends pas par bas comique, celui de *Molière*, quand même il semble trivial. Quand je vois arriver une procession de seringues, dans le *Malade imaginaire ;* quand je vois les apothicaires se reproduisant par tout : je ris, parce que le but est moral. Dans ce temps, j'imagine que les médecins avoient, à Paris, la rage de seringuer tout le genre humain. *Voyez* l'application du chapitre, *de la gaieté, de la satire, du rire immodéré et involontaire.*

FIN du Livre quatrième.

ESSAIS SUR LA MUSIQUE.

LIVRE CINQUIÈME.

Connexion des idées abstraites et métaphysiques avec l'art musical.

CHAPITRE PREMIER.

De l'influence du physique sur le moral par rapport à l'homme.

Un chapitre ne suffit pas pour développer ce principe, c'est un ouvrage entier qu'il faudroit; cet ouvrage demanderoit la vie d'un homme, et cet homme, quel qu'il fût, seroit encore au-dessous de son objet. Je ne suis que musicien, et pour traiter en grand un tel sujet, il faudroit être physicien, médecin, anatomiste,

philosophe, moraliste exquis ; je veux dire celui qui a reçu de la nature ce tact précieux qui lui fait saisir par sentiment, plus que par théorie, les rapports si délicats qui existent entre le physique et le moral de l'homme. Il faudroit, pour ainsi dire, être deux hommes à-la-fois, grand physicien et moraliste profond ; et, il faut en convenir, ces deux facultés se trouvent difficilement réunies dans un même individu, parce que le sentiment pur, le tact de l'instinct s'évaporent par la sévérité des sciences abstraites. Osons cependant tracer un aperçu de la division d'un si bel ouvrage, ne fût-ce que pour donner l'envie à celui qui en a la force, de traiter un si vaste sujet.

L'influence du physique sur le moral relativement à l'homme, exige une connoissance exacte du corps humain, de l'anatomie en général, de la circulation du sang et des humeurs, de leurs qualités, c'est-à-dire, de leur douceur ou de leur acrimonie ; de leur tiédeur, ou de leur penchant plus ou moins fort à la fermentation ou l'inflammabilité ; de la qualité de l'air intérieur qui résulte des

différens mélanges de ces mêmes humeurs; des découvertes intéressantes que l'on doit à notre siècle, du suc gastrique qui prépare ou peut-être se change lui-même en fluide vivant qui communique son mouvement au cœur de l'homme et de proche en proche dans son individu tout entier, et de la disposition des vaisseaux qui contiennent le chyle restaurateur du sang qui s'appauvriroit sans lui, &c. &c.: voilà ce qui est du ressort du physicien-médecin, sans oublier la réaction des forces de ces diverses puissances. L'analyse de la tête de l'homme demanderoit à elle seule un volume pour être développée, sans même avoir la vaine prétention d'expliquer les causes premières. Nous parlerons de ce qui est relatif au cerveau, dans le chapitre suivant: son application, si elle n'est pas utile aux arts, peut du moins être un objet de curiosité pour l'artiste.

Le physicien, l'anatomiste doivent donc considérer et analyser l'individu dans toutes ses parties, pour connoître ses foiblesses, ses forces et leurs réactions. Le philosophe doit à son tour observer l'instinct de l'homme, pour

l'appliquer au moral qui influe essentiellement sur son bonheur : c'est ce qu'a fait *Jean-Jacques* dans ses plus beaux ouvrages. Mille applications diverses, mille distinctions deviennent ici nécessaires, selon l'organisation de l'individu :

1.° Plus ou moins de force physique constitue tel homme moral, et cet homme a son instinct particulier qui le rend propre à telle ou telle chose.

2.° La nature des humeurs le rend gai ou mélancolique, et donne au moral des résultats différens.

3.° Tel homme doit être précoce dans son développement, tel autre doit être tardif.

4.° Quand telles qualités physiques dominent en lui, telles qualités morales doivent s'ensuivre.

5.° De telles humeurs, que l'on peut présumer héréditaires, mêlées à celles acquises par tel genre de vie ou l'habitude de certains alimens, doit résulter une mixtion qui donne tel caractère.

6.° L'homme bien construit pour produire de grandes choses, et jeté dans une classe insusceptible

insusceptible d'éducation, se reconnoît par telles indices.

7.° L'homme enclin au mal, parce que tel caractère le domine, peut se changer en homme de bien, en neutralisant en lui telle humeur qui le ronge; ou si le principe est moral, en substituant telle occupation à celle qui lui déplaît, &c. &c. &c.

L'homme instruit et d'un sentiment exquis multiplieroit considérablement ces distinctions physiques, en les appliquant au moral de l'homme; en les rangeant par ordre, et les faisant précéder chacune d'un chiffre, il en résulteroit une table physico-morale qui indiqueroit que l'individu applicable à tels et tels numéros, doit, par l'essence de son être, avoir tel caractère, et doit être propre à telle occupation. Mais, je l'ai dit, il faut avoir le tact assez fin pour démêler le moral dans le physique, pour ne pas contrarier la nature, en lui substituant nos préjugés d'institution, pour ne pas demander de tel homme un résultat contraire aux données de son être.

Pour contenir le caractère, on a recours aux

leçons de morale ; l'habitude de la réflexion peut beaucoup, tant sur le maître qui exhorte que sur l'enfant qui écoute. Mais le vieux proverbe a souvent raison : « En forçant le caractère » d'aller au trot, on lui fait prendre le galop ». Réfléchissons donc sur les principes du caractère : il est probable que sa véritable source est en nous-mêmes, et adhérente à notre individu ; que notre douceur, notre âpreté, notre esprit, notre ineptie, notre caractère enfin, quel qu'il soit, dépendent infiniment des dispositions du père et de la mère qui nous ont donné la vie. Si, dans une longue course maritime, votre père a vécu loin de la société ordinaire, loin des femmes sur-tout, qui calment et adoucissent les passions hautaines de l'homme ; s'il s'est nourri constamment d'alimens salés ; si après ce voyage vous avez été conçu, il est probable qu'un caractère dur, emporté, tel qu'on le remarque dans les hommes de mer, sera le vôtre. Si au contraire, après une maladie qui a purifié le corps, si après une bonne convalescence, jouissant d'une santé florissante, votre père vous a donné l'existence,

il est plus que problable que vos facultés se ressentiront de ces bonnes dispositions, et qu'alors un caractère doux, aimable et aimant, sociable et spirituel, sera votre partage, si vous ne travaillez vous-même à le corrompre. Entre ces deux extrêmes, il est mille nuances qui doivent également provenir des facultés physiques et de l'état des fluides des auteurs de notre être. Voilà quelles sont les influences d'après lesquelles on peut former des conjectures sur le caractère de l'homme, et non d'après l'influence des lunes. Les astrologues menteurs du vieux temps disent que l'influence de la lune, au moment préfixe de notre naissance, agit puissamment sur nous; mais ils nous trompent. Si leurs conjectures ont quelques vraisemblances, ils ne fixent leurs regards sur l'instant de la naissance, que pour savoir, en rétrogradant de neuf mois, celui où nous avons été conçus. Alors je conviens que l'hiver, le carnaval, le carême, le printemps, l'été, l'automne, peuvent donner des inductions provenant des abstinences, des temps de récréation, des temps de débauche, des saisons

qui donnent des alimens si différens par leurs substances, qu'on pourroit par ce seul moyen avoir des indications à-peu-près justes, si mille facultés hétérogènes entre les deux générateurs, l'homme et la femme, ne rendoient encore toutes ces causes problématiques : je dis problématiques, car en supposant, comme on semble le croire, que l'homme concourre plus que la femme au premier instant de la formation de l'être, la femme à son tour peut en altérer les facultés, puisqu'il s'identifie avec elle, et fructifie dans son sein pendant neuf mois. D'après ces considérations, peut-on demander comment la nature peut produire tant de caractères différens ? N'en doutons point, en supposant une organisation régulière à nos générateurs, la différence des saisons et des alimens, un régime plus ou moins salutaire, décident de la qualité du sang et des humeurs. Nous voyons que tel homme brutal, colère et hautain, se met au lait pour toute nourriture, et devient, au bout de quelques mois, aussi doux qu'un agneau, si cette nourriture lui est propre. Tel homme fougueux, qui veut tuer

tout le monde, devient souple après trois mois de prison ou de maladie.

Toutes les substances nutritives ont des vertus particulières qui agissent sur nous par analogie, puisque nous sommes nous-mêmes composés des mêmes substances. Les différentes vertus qui existent entre les substances dont nous faisons notre nourriture habituelle sont si grandes, qu'on seroit à-peu-près sûr de faire un homme colère, pacifique, imbécille ou homme d'esprit, si l'on portoit une attention suivie sur son régime et son éducation *. Autre preuve : Toujours on a remarqué que les hommes de différens climats, de différentes températures, diffèrent entre eux, autant que les substances dont ils se nourrissent et l'air

* Les parties constituantes des substances qui nourrissent l'homme ont des formes si différentes, qu'à l'aide du microscope l'on distingue les élémens ronds et unis des substances douces au goût, d'avec les élémens pointus et angulaires des substances acides. Quelles malédictions ne méritent pas ceux qui, livrés à mille excès, préparent des générations d'êtres infortunés, qui sont dévoués, avant que de naître, à devenir la proie de tous les maux, de tous les vices et d'une mort prématurée !

qu'ils respirent. L'on remarque, dis-je, que les habitans des marais fangeux, ceux des plaines, des collines, des montagnes, diffèrent essentiellement dans leurs mœurs. Ceux des régions les plus basses participent à la putréfaction qui les entoure; en s'élevant vers les plaines, les collines, ils semblent s'épurer avec l'air qu'ils respirent: enfin, l'habitant des montagnes offre constamment le tableau charmant de l'âge d'or.

Nous ne nous arrêterons pas sur les abus de sociétés trop nombreuses: plus les hommes se multiplient dans un seul endroit, plus les abus sont grands; mais par tout où les hommes sont en proie à l'erreur, ils n'ont bâti l'édifice de leur société qu'avec des pierres d'attente. Laissez faire au temps qui vient à bout de tout, il ramenera les hommes au vrai, dès qu'ils voudront chercher la vérité.

Pourquoi, demandent les auteurs en politique, la science des gouvernemens est-elle si difficile? pourquoi nos progrès sont-ils si lents dans cette science? On pourroit répondre peut-être que chaque localité amène une distinction dans le code immense des lois; mais avant tout

on pourroit préliminairement demander si les hommes doivent se rassembler en sociétés nombreuses ? Remarquons en effet que deux amis se brouillent rarement de loin, et souvent se refroidissent lorsqu'ils sont rapprochés. Depuis que les hommes vivent en société, il est notoire que par tout où ils se rassemblent en trop grande quantité, tôt ou tard une punition morale ou physique en élague la surabondance. La guerre est la punition morale ; la famine ou la peste est la punition physique. L'un ou l'autre de ces fléaux vient comme à l'envi niveler l'imprudente masse humaine qui violoit les lois de la nature. Deux sortes de révolutions, l'une physique, l'autre morale, sont toujours prêtes à s'effectuer, ou déjà s'effectuent. Au physique, la principale révolution est le changement presqu'insensible des eaux de la mer qui rendent au sol les matières salines nécessaires à la végétation. Sans cette restauration, la terre seroit un jour sans principe végétal, et ses habitans périroient. Au moral, c'est la passion de l'orgueil, commune à tous les hommes, qui prépare et fait

la révolution. Les hommes rassemblés commencent par vivre en frères; bientôt les plus rusés, les plus forts, s'entendent pour subjuguer les foibles.

> L'injustice à la fin produit l'indépendance.
>
> TANCRÈDE.

Les petits se relèvent et écrasent les grands; après quoi, les petits étant devenus grands, le cercle qui tourne sans cesse recommence son cours. Quelle puissance terrestre peut s'opposer à ces révolutions?

Pour suivre jusqu'au bout notre sujet, nous dirons que sans doute l'amour lui-même peut être analysé sous les rapports physiques; dans ce cas, l'état où se trouve la masse du sang rend notre imagination plus ou moins ardente, et, ce qui est ordinaire à la nature, la cause est ralentie ou détruite par ses propres effets. Lorsque, par exemple, le sang est dans une grande activité, lorsque ce fluide vital est, par ses substances abondantes, toujours prêt à s'enflammer, c'est alors que l'individu est le plus susceptible de passions fortes. Eh bien,

les passions véhémentes produites par le sang trop enflammé, trop substantiel, seront bientôt ralenties par le mouvement même qu'elles ont donné à notre sang : car il faut une éruption lorsque le feu est trop concentré et trop abondant; cette éruption aura lieu, elle rétablira le calme dans l'individu, ou il périra de la secousse.

Enfin, et l'on n'en peut douter, le moral à son tour influe sur le physique; et si l'éducation ne guérit point, elle pallie le mal, et fait des hommes, je ne dis pas meilleurs, mais plus convenables à la société. Cependant, si nous avons à choisir entre l'homme physique et l'homme moral, entre celui qui n'agit que par sentiment de nature ou par principe d'éducation, choisissons le premier. L'homme de la nature est *un* : l'homme le mieux façonné est mille; et si celui qui compte mille devient un sage, c'est parce qu'il a travaillé chaque jour à se soustraire une unité, jusqu'à ce qu'il fût *un* comme la nature.

APPLICATION.

D'APRÈS ce que nous venons de dire; chaque homme en naissant est donc disposé à un caractère qu'il ne peut éviter, qu'on ne peut que modifier, et qui doit se développer avec l'individu. Alors il est aisé de concevoir combien il seroit nécessaire que chacun reçût une éducation analogue à ses facultés physiques, et c'est ce qui n'arrive presque jamais: car les circonstances, le hasard et sur-tout le plus ou le moins de fortune des parens, décident de l'état de leurs enfans. Il résulte de ce que chacun reçoit une impulsion presque toujours contraire à celle qu'indiquoit la nature, il résulte, dis-je, une contrariété perpétuelle entre le physique et le moral; et pour dernier résultat, nous ne voyons en général que des hommes métis, et quelquefois des monstres. Ne cherchons pas ailleurs la cause du peu de bonheur dont jouit l'humanité.

L'on ne voit dans la société que des êtres gauches, empruntés, indécis, voulant et ne voulant pas, voulant ce qu'ils ne peuvent,

pouvant ce qu'ils ne veulent, et passant ainsi leur vie sans aplomb, sans conduite et sans bonheur. L'on se contente de dire : « Cet » homme a l'esprit de travers ». Eh! donnez-lui des occupations dans le sens de son esprit, vous en obtiendrez toujours quelque chose de réel. L'on trouveroit aisément dix mille monstres moraux sur un monstre physique ; cependant un monstre moral seroit aussi rare qu'un monstre physique, si l'éducation étoit mieux dirigée.

Soit dans l'état de nature soit dans l'état civil, on peut croire que l'homme est bon et bienfaisant ; mais ses heureuses dispositions cèdent à ses intérêts qu'il préfère à tout, et qu'il ne sacrifie que conditionnellement. Nuire le moins possible aux intérêts d'autrui et de la manière la moins directe, est donc le premier moyen d'être heureux soi-même ; mais comment ne pas contrarier les intérêts des hommes, quand mille à-la-fois recherchent une même chose ? Je réponds qu'il est dans le cœur de tout homme un sentiment de justice qui l'arrête, le force au respect, lorsqu'il voit que la

nature elle-même appelle un homme au travail dont il s'occupe ; alors, et malgré lui, il l'admire, lui accorde son suffrage, quoiqu'il voie en lui son rival ou son maître. On n'est réellement indigné qu'en voyant prôner des talens factices et usurpés ; cette indignation n'est point jalousie, c'est justice.

Montaigne, *Rousseau* ont bien raison de vouloir que l'enfant ne se destine à rien, ne prenne aucun parti avant que son être soit formé, et que l'on sache lui dire, ou qu'il sente lui-même à quoi il peut être bon. C'est la crainte de ne faire que des hommes sans caractère, qui leur fait répéter tant de fois : « La même éducation n'est pas propre à tous. » Sachez ce qu'est un homme, avant de décider » ce qu'il peut » (1). Après l'adolescence, l'on doit remarquer dans l'homme trois hommes dont les facultés physiques annoncent en général les facultés morales ; ces trois hommes ne se ressemblent point, et ne sont pas propres aux mêmes choses. L'on doit distinguer

1.° L'homme d'une forte complexion,

2.° L'homme d'une moyenne force,

3.° L'homme débile.

Le premier est sanguin; il ne peut être ni atrabilaire, ni mélancolique; la force de la circulation de son sang empêche toute obstruction des humeurs; il est terrible si on le provoque; mais tel que le lion du parc Saint-James, qui se laissoit mordre par une caniche, il respecte la foiblesse; il se laisse conduire par son enfant, et maltraiter par sa maîtresse. La nature, craignant de lui soumettre le grand nombre qui lui est inférieur en force, ne semble pas l'avoir doué d'un esprit profond ni pénétrant, encore moins d'un esprit superficiel; il dédaigne la ruse, la finesse; c'est par sa propre force qu'il veut exister et se faire respecter; aucun genre de combat n'étonne son courage; athlète également chéri de *Vénus* et de *Mars*, la victoire suit par tout sa force redoutable; en un mot, lisez la vie et les travaux d'*Hercule*, vous connoîtrez son apologie.

L'homme d'une moyenne force paroît être celui de la société, l'homme propre aux arts et aux sciences, l'homme par excellence. La grande force du premier devoit être un obstacle

à la sensibilité, à la délicatesse, à l'esprit, qui n'est que le raffinement de la raison. La force de son sang devoit nuire à cet aplomb, à cette modération qui donnent un jugement sain: au contraire rien de superflu, aucune surabondance n'existe dans l'homme d'une moyenne force; une harmonie générale constitue son être dans toutes ses parties; il sait exciter sa force s'il en a besoin; il sait la réprimer si elle veut trop le dominer, et toujours sa raison est la boussole qui le conduit dans toutes ses opérations, soit du corps soit de l'esprit. L'homme d'une forte complexion lui sera sans doute supérieur dans le genre pour lequel une grande force est nécessaire; mais il semble plutôt être capable d'un élans terrible, que propre à produire dans les arts un chef-d'œuvre calculé dans toutes ses parties.

L'homme débile n'est propre qu'aux petites choses. Les esprits provenant de la nutrition ne sont pas chez lui assez abondans ni assez exquis, pour lui constituer une imagination vive: les esprits nutritifs suffisent à peine à son existence, parce qu'ils sont mal

élaborés ; l'imagination, qui fait l'homme de génie, provient, je pense, de la qualité et de la surabondance des esprits qui ne sont point nécessaires à l'entretien du corps : cette surabondance peut se répandre au-dehors, étant superflue au-dedans, et produire la vivacité et les talens d'imagination. L'homme débile ne peut que se traîner après l'autre : il refait en petit ce que l'homme ardent a fait en grand ; il ne suit point la nature, il imite ceux qui l'ont suivie. Mais, dira-t-on, nous voyons souvent des êtres assez robustes, et qu'on peut mettre dans la classe des hommes de la moyenne force, ne faire que des choses mesquines, tandis que nous voyons aussi des êtres languissans produire des chef-d'œuvres. Il n'importe ; soyons sûrs que l'homme d'une belle apparence, et qui ne produit rien de vrai, a quelques défauts de construction interne : de même que l'arbre bien construit et parvenu à toute sa croissance, qui ne produit que des branches, des feuilles et point de bons fruits, cache quelques vices secrets ; soyons sûrs aussi que l'homme de génie dont le corps est foible, n'est tel, que parce que

sa tête, toujours préoccupée, se nourrit aux dépens de son corps. D'ailleurs, plus ou moins de force dans l'individu, ne constitue pas l'homme propre aux arts et aux sciences; c'est l'équilibre entre les organes qu'il lui faut (2). Qu'il cesse de trop réfléchir, qu'il vive selon la nature, vous verrez bientôt renaître ses forces et sa santé, à moins qu'il ne soit trop tard. Mais enfin, dira-t-on encore, s'il s'est rendu pour toujours valétudinaire, il ne doit plus être propre à produire de grandes choses, ou le principe est faux. Non; je crois encore qu'il est juste : je dirai que l'homme bien construit pour produire, a beau diminuer les forces de son individu, il ne peut, malgré cela, cesser d'être quelque chose de bon; c'est une mécanique parfaite, dont les ressorts s'usent en égale proportion par des frottemens égaux, et qui ne cesse point d'être dans un parfait rapport avec toutes ses parties (3). Une machine qui a d'origine quelques ressorts trop forts ou trop foibles, doit s'user inégalement par des frottemens inégaux, et ne trouvera jamais d'équilibre, à moins qu'un accident ne rectifie ce

qu'elle

qu'elle a de défectueux. Aussi voyons-nous s'opérer ces jeux de nature; nous voyons des hommes remplis d'esprit dans leur jeunesse, et stupides de très-bonne heure : dans ce cas, c'est quelque ressort qui a manqué à l'harmonie générale. D'autres, dont les sens obtus restent paralysés jusqu'à l'âge mûr, et qui prennent tout-à-coup un essor prodigieux : c'est alors la nature qui a rectifié, en se développant, quelque ressort qui a produit l'harmonie, tandis que l'homme imagine bonnement que ce n'est que le fruit de ses réflexions *.

Ne décourageons point ceux qui cherchent à perfectionner leur imagination et leur jugement : si leur individu n'a pas été jeté dans un moule correct, la nature peut, sans miracle, le rectifier en un instant; et les efforts qu'ils font pour atteindre à la perfection, doivent y contribuer. Nous ne savons pas, ils ne savent pas eux-mêmes, par où ils pèchent : les causes premières sont presque par tout inconnues à

* Il est inutile de dire à celui qui est né avec des talens supérieurs, *N'en tirez pas vanité;* il sait trop qu'il produit comme l'arbre qui donne de bons fruits.

l'homme; mais notre individu change à chaque instant de la vie ; il fructifie ou dépérit : trop de force active, trop de vie peut nuire à l'un ; un pas de plus vers la mort peut donner à l'autre ce qu'il désire avec tant d'ardeur.

Concluons, et disons qu'un talent ne peut être original, si la nature n'en a fait les frais ; qu'un talent, quel qu'il soit, ne peut être digne d'estime, s'il n'est original, ou si par de nouveaux progrès il ne perfectionne les dons des génies originaux qui l'ont devancé, ce qui équivaut presque à l'originalité. Qu'est-ce, en effet, que faire une marine dans le genre de *Vernet*, et pas si bien que lui ? Quel avantage y aura-t-il pour l'art musical, quand j'aurai, très-inférieurement à *Gluck*, fait une tragédie en musique (4) ? Chaque maître, dira-t-on, a des défauts que l'on peut éviter. Oui ; mais en corrigeant leurs défauts, ayez, comme eux, des beautés frappantes, ou vous n'avez rien fait. Observons que toute production originale a son côté foible qu'on se plaît à nommer défectueux, et que tout ouvrage dans lequel, pour éviter tout reproche, on a affecté de

perfectionner tous les détails, est un ouvrage froid, monotone et jamais original. Les détails de l'*Illiade*, cette nomenclature de guerriers, sans oublier leurs armes, leur pays, leur naissance; toutes ces longueurs sont fastidieuses, vous dira-t-on. Eh bien! retranchez cette partie historique, si précieuse aux yeux de la postérité, l'*Illiade*, ce livre divin, ne sera plus qu'un amas de tableaux uniformes et gigantesques; et je défierois alors tout lecteur sensé d'en soutenir la lecture *.

* Nous venons de donner, en quelque sorte, le bilan de l'homme physique; au moral, on pourroit encore indiquer une balance à laquelle l'homme lui-même, amour-propre à part, pourroit connoître la vérité ou la nullité de son talent.

Je pense qu'un talent quelconque existe en nous, en raison inverse du degré de fausseté que nous mettons dans le commerce de la vie. Homme! qui que tu sois, et quel que soit ton talent, tu peux méditer cette note.

NOTES.

Page 76. (1) L'auteur célèbre du livre de l'*Esprit*, en attribuant toutes les facultés morales de l'homme à son éducation, s'étant fait un système de

renoncer au physique pour devoir tout à l'instruction, est souvent forcé de reconnoître l'influence du physique sur le moral. Il cite d'abord ce passage de *Plutarque :* « Comment douter de l'influence » du caractère de la nourrice sur celui du nour- » risson ! On n'en doutoit pas du moins en Grèce, » et l'on en est assuré par le cas qu'on y faisoit des » nourrices lacédémoniennes ». *Helvétius* ensuite veut prouver que deux jumeaux ayant été allaités par la même nourrice, ne sont pas susceptibles de la même éducation, parce qu'il est impossible que les hasards soient les mêmes pour les deux enfans; qu'il est impossible enfin que le père, la mère, l'instituteur ne s'affectionnent pas plus pour l'un que pour l'autre. Toutes ces remarques sont justes; mais à la fin de ce paragraphe, *Helvétius* n'est-il pas obligé de dire : « Ces deux jumeaux enfin » jouiront-ils de la même santé ! » *De l'Homme*, chap. VI, pages 19 et 20.

Quoi ! dans une classe nombreuse d'étudians, dans toute une ville, dans une province entière, un seul homme s'élève au-dessus des autres par son courage, ses vertus ou ses talens, quoiqu'ils aient presque été élevés et nourris de même ! Quoi ! nous verrions au milieu d'une forêt un arbre magnifique qui semble commander à tous les autres, et nous ne reconnoîtrions pas que le bon ou le mauvais

germe est pour l'individu le premier et vrai principe que d'heureux ou malheureux hasards feront développer avec plus ou moins de succès ! Il paroît impossible de nier ce que j'avance, en accordant beaucoup à l'éducation. L'individu bien préparé par la nature, jeté dans un moule correct, favorisé par l'éducation, voilà la vraie marche. Il semble au contraire qu'*Helvétius* dise : « L'individu m'importe » peu, pourvu qu'il reçoive l'éducation qui seule » fait l'homme ». Au reste, en finissant cette note, je dois dire que je n'ai lu les ouvrages d'*Helvétius* qu'après avoir écrit ce livre. C'est par inspiration de nature, plus que par érudition, que le plus souvent j'ai dit mon opinion sur certaines causes tant physiques que morales, et sur leurs effets. Dois-je regretter d'avoir lu si tard *Helvétius !* c'est à ceux qui me liront à le dire. Il est probable que le mérite réel de cet auteur m'eût imposé silence, et que je n'eusse hasardé aucune des choses sur lesquelles mon avis diffère du sien, si je l'avois lu avant d'écrire ceci. Aujourd'hui il est trop tard pour me rétracter, quoique cet écrit n'ait pas encore vu le jour ; parce que 1.° je ne suis pas revenu de mes erreurs, si ce sont des erreurs ; 2.° parce que si pour le lecteur il est curieux de voir un littérateur tel qu'*Helvétius* avoir presque toujours un autre avis que celui de *Rousseau*, il

l'est aussi de voir ce que peut le seul instinct d'un artiste peu expérimenté dans l'art d'écrire ses pensées, en opposition avec *Helvétius;* 3.° parce que sur ces sortes de matières on écrira pour et contre, tant que le monde durera. En lisant *Helvétius*, on est tenté de croire que lui-même, en critiquant le *faiseur de paradoxes*, a été (ce qui n'est pas rare) entraîné par l'influence générale, et forcé d'imiter celui dont l'immense réputation florissoit alors. Si *Helvétius* eût envisagé le hasard sous une autre face; s'il eût dit que seul il décide dans presque toutes les découvertes; que sur dix mille, sur cent mille la nature nous montre à peine un homme fait pour éclairer les autres; s'il eût dit que le hasard produit en divers temps deux ou trois hommes d'un certain génie, qui tous étoient nécessaires pour la perfection d'un même objet, j'aurois été de son avis; mais dire que tous les hommes sont propres aux mêmes choses, c'est dire, ce que dément l'évidence, que tous ont les mêmes inclinations. Il est donc plus juste de croire que l'homme est malgré lui disposé et entraîné par sa nature.

Page 80. (2) Les organes qui servent le plus au musicien, sont ceux de la sensibilité commune à tous les hommes bien nés, et une perfection dans l'ouie qui lui fasse apprécier la parfaite justesse de

l'intonation, sans laquelle la musique n'a point de charmes. Voici ce que j'ai constamment remarqué sur moi-même : Si par propreté je touche à l'intérieur de mes oreilles, je sens une petite convulsion dans l'estomac, où divers auteurs fixent le siége de la sensibilité. Faut-il ce rapport intime entre l'estomac et l'ouie, pour avoir les dispositions requises qui font le bon musicien ? Si cela est, nous avons le régulateur des dispositions musicales.

Page idem. (3) Nous ne parlons point ici de la folie, qui quelquefois est le partage des plus grands génies qui ont forcé les ressorts de leur imagination; dans ce cas, on ne peut dire que la machine est usée ou affoiblie; c'est le ressort principal qui a manqué.

Page 82. (4) Je ne croyois pas ajouter un degré de perfection à l'art, lorsque je fis la musique de la tragédie d'*Andromaque ;* c'étoit plutôt un essai que je voulois faire de ce genre, qu'une prétention d'en étendre les limites au-delà de ce qu'avoit fait *Gluck*. Je faisois cependant ce raisonnement, et je disois : « *Corneille* a fait des tra-
» gédies pleines de vigueur; mais ces chef-d'œuvres
» ne nuisirent pas à ceux que *Racine* fit ensuite. Le
» poëme d'*Andromaque* exige une profonde sensibi-
» lité, que *Gluck*, trop énergique, ne pouvoit point

» avoir ». C'étoit dans l'espoir de lui être supérieur dans cette partie, et parfaitement persuadé que je lui serois inférieur en force, que j'ai entrepris cet ouvrage. Je sais que dans *Armide, Gluck* a fait une scène remplie de grâce, de mollesse et de sensibilité, c'est la scène entre *Armide* et *Renaud :* « Armide, *vous m'allez quitter* ». Ce bon vieillard, combattu par un sentiment religieux, disoit souvent : « Si je suis » damné, ce sera pour avoir fait la scène d'*Armide* ». Mais il est aisé de remarquer que la situation même des deux amans, *Armide* et *Renaud,* pouvoit être exprimée par un artiste sexagénaire ; elle étoit véritablement du ressort d'un homme qui n'avoit plus qu'une douce et fugitive réminiscence des passions tendres de la jeunesse. Long-temps ces passions laissent après elles une mollesse, une ardeur passive, des désirs foiblement articulés, que demandoit la scène dont nous parlons.

Les sentimens tendres et voluptueux étoient, en général, aussi naturels à *Sacchini* que la mollesse étoit étrangère à *Gluck.* Il falloit souvent les accens de l'amour actif, dans son opéra d'*Écho et Narcisse ;* je n'y ai guère entendu que ceux de l'amour passif; je ne parle point de l'air de fureur, il appartenoit à la plume de *Gluck.*

CHAPITRE II.

DE L'EXALTATION DE L'ESPRIT.

Il est des hommes dont la tête s'exalte trop aisément ; d'autres dont la tête ne s'exalte jamais, et d'autres qui en s'exaltant ne s'écartent point de la modération. C'est, je pense, la sensibilité extrême, nulle ou modérée de l'individu qui cause ces différentes exaltations de notre esprit. Si l'on demande lequel de ces trois hommes, ainsi organisés, est préférable aux autres, l'on répondra, sans doute, que c'est celui qui est mixte, parce qu'il ne permet point à son esprit d'outre-passer les bornes de la raison ; et parce que, exempt de l'apathie qui rend l'homme égoïste, il peut vivre hors de lui-même, et pour le bonheur de l'humanité. Cependant le concours des deux autres semble lui être nécessaire, sur-tout dans les sciences et les arts : c'est en évitant les excès de l'un et de l'autre qu'il se constitue.

Le premier se croit seul inspiré et adore sa chimère; le second, aussi dur, aussi froid que la glace, semble redouter les rayons du soleil qui le dissolveroient; le troisième, regardant plus haut et plus bas que lui, tantôt avec une douce pitié, tantôt avec horreur, sourit à celui qui l'échauffe par des inventions exaltées qu'il sait modérer; puis, jetant un regard sévère sur le monstre congelé, se croit heureux de pouvoir éviter les excès.

APPLICATION.

C'EST après avoir réfléchi sur toutes les idées reçues, après avoir comparé les chef-d'œuvres des arts, que l'homme de génie se fait un système particulier. Il croit alors, et avec raison, que ses idées sont à lui, quoiqu'elles soient tirées des idées générales. Mais ce foyer de connoissances étant établi dans la tête de l'homme, il compare, imagine sans cesse, et souvent, en exaltant trop son esprit, n'étant plus guidé par ses sens, ayant quitté la sphère prescrite par eux, il croit voir des rapports où il n'y en a plus de réels. C'est là

que commence le pays des illusions. L'artiste sent qu'il est transporté hors de lui-même; qu'il atteint à quelque chose de supérieur à sa raison : l'impie lui diroit en vain qu'en lui tout est matériel, son génie vient de lui attester le contraire (1). C'est en profitant de ces momens d'inspiration, mais en repassant au creuset de la raison ces idées exaspérées, qu'on arrive au but désirable dans les arts d'imitation et d'imagination. Sans cette fièvre antérieure, l'ouvrage eût été froid; sans les correctifs ultérieurs, ce ne seroit qu'un délire inappréciable.

Après que l'esprit a fait ses magasins d'idées, après avoir observé l'objet que nous voulons peindre sous toutes ses faces, il faut en outre que le corps soit bien disposé, ou l'esprit ne produit rien de bon. Les idées se présentent, mais en désordre; le jugement les rejette l'une après l'autre, il ne peut se fixer, parce que le corps étant mal disposé, le jugement ne peut être sain. Que faut-il faire dans cette situation si commune aux artistes qui ne travaillent que d'inspiration? promener vaguement ses

idées sans chercher à les fixer. Il est deux manières de faire la musique; l'une me semble excellente, l'autre manière ne doit réussir à personne. Si des idées abondantes se rangent sur les paroles que vous voulez peindre, la musique sera bonne, l'expression vraie, la prosodie exacte. Si au contraire vous avez peu d'idées musicales et préparées dans la tête, il faudra que les paroles se contentent de peu; elles seront forcées de se prêter à un seul trait de chant qui vous préoccupe, et qui est toute votre provision; à force de travail, le morceau de musique se trouvera fait; mais il n'y aura point de verve musicale, il ne sera point nombreux, il sera dépourvu d'expressions véritables, les mots et les paroles seront répétés inutilement, la prosodie sera vingt fois estropiée, les mauvaises notes, les notes de passage rencontreront les bonnes syllabes des mots..... Alors je vous conseille de couvrir votre insipide production d'accompagnemens multipliés et de dissonances : les musiciens de l'orchestre crieront *bravo!* parce qu'ils croiront que les paroles, qu'ils n'entendent point encore, exigéoient

cette musique bruyante; mais, tôt ou tard, ils les entendront, et seront aussi dégoûtés de votre musique qu'ils en avoient été inconsidérément enthousiastes. Il faut donc, pour faire bien, que des idées nombreuses aillent au devant des paroles que vous voulez peindre, et non que les mots soient à la recherche des idées musicales. Il faut bien que les paroles indiquent les idées de musique qui leur conviennent, puisque la musique n'est faite que pour elles; mais elles doivent les trouver prêtes et abondantes; elles veulent trouver la palette chargée de couleurs, et n'ayant plus qu'à choisir entre elles. Si les paroles ne trouvent des expressions préparées, si elles sont obligées de chercher long-temps leurs couleurs convenables, de s'ennuyer à les broyer, à les nuancer avant de pouvoir s'en servir, il n'y aura plus d'élans dans votre œuvre; c'est un viol et non une faveur de l'imagination. Il ne faut jamais vous dire à vous-même, il ne faut pas que l'auteur du poëme vous dise: « Tel morceau doit être le plus beau de votre » opéra »; car je suis à-peu-près sûr qu'il sera le plus mauvais. Rien de plus funeste que de

prétendre faire de l'extraordinaire; nous n'en faisons jamais quand nous le voulons. C'est l'instinct qui le peut avec nous ou sans nous; préparez-lui des idées en abondance et laissez-le faire. J'ai dit que notre corps et notre esprit sont souvent incapables de produire; ne forcez pas l'imagination en pareil cas; disposez vos idées dans le genre du morceau ou même de l'ouvrage qui vous occupe, et sans détermination; le moment va bientôt venir où vous pourrez choisir entre elles. Un rien suffit pour déterminer l'essor du génie, lorsque le magasin d'idées est abondant; mais laissez-lui le temps de se préparer. Nous voulons trop souvent couler la statue avant que les matériaux soient en fusion. Il me prit, une fois entre autres, au milieu d'un grand ouvrage, une apathie qui me força de m'arrêter pendant plus de quinze jours. Souvent je m'essayois et ne trouvois que des accords. Cependant un soir, après le soupé (c'étoit à la campagne), on parla du magnétisme; beaucoup de gens y croyoient; on voulut m'essayer, parce que j'y croyois peu. Je ne sais si on me magnétisa; mais sûrement

on m'ennuya au point de me bouleverser l'estomac. Je fus me coucher, et ne pouvant dormir, je passai la nuit à mon piano, où je composai autant que je voulus et au gré de mes désirs. Il n'est pas nécessaire cependant de se faire magnétiser pour sortir de l'espèce de léthargie dont je parle ; une révolution quelconque dans la machine animale, pourvu qu'elle ne soit pas causée par le chagrin, produit souvent les meilleurs effets.

NOTE.

PAGE 91. (1) L'homme, en effet, n'est jamais si près de Dieu qu'en ce moment sublime. L'artiste n'est point étonné que l'habitude de l'exaltation de l'esprit donne une existence surnaturelle à laquelle on est tenté de donner le nom de *folie*, mais que la personne même ne peut prendre pour un rêve : il faut l'éprouver soi-même pour en juger. Il est vrai de dire que les extrêmes se touchent, et qu'à un degré de plus, le plus beau génie ne seroit qu'un fou. La continence des sens ajoute encore à cette disposition ; c'est, en quelque sorte, diminuer la matière que d'augmenter les esprits et les forces vitales qui, alors, lui commandent avec plus

d'empire. Les extases des personnages pieux, des sibylles, des devins qui voyoient dans l'avenir, les rêves, qui sont une suite des passions, n'ont tous que cette même source. On voudroit réduire ces effets en systèmes, y trouver des rapports sympathiques, ne faire qu'une seule chose de l'électricité, du fluide magnétique...... désirons-le, car ce seroit, sans doute, une sublime théorie. L'artiste, qui exalte habituellement sa tête, en ressent souvent des effets, et est tenté de croire à ces rapports. Des physiciens philosophes en recherchent en secret les causes. Mais, dit-on, quelles peuvent être les bases raisonnables d'une théorie dont on ne peut ressentir les effets qu'en sortant des limites de la raison? Pourquoi d'ailleurs envelopper de nuages certaines opérations de ce genre? Pourquoi se servir d'un style énigmatique pour présenter à l'homme des *erreurs et des vérités*, si elles peuvent le rendre meilleur? Il en est temps, cessons d'être charlatans. Si deux êtres, pénétrés d'un même feu, ont des rapports de sentiment que l'espace ne peut détruire, parce que l'air remplit tout, et qu'il n'y a ni vide, ni espace dans le monde, c'est une expérience de physique à réaliser : plus on s'en occupera ouvertement, plutôt l'erreur sera détruite, si c'en est une. Il n'y a jamais de honte à s'être trompé sur un résultat physique; l'immensité de cette science nous excuse.

CHAPITRE

CHAPITRE III.

DE L'IMAGINATION.

De tout temps l'homme ardent s'est élancé hors de lui-même, tantôt pour contempler les merveilles de la nature, tantôt pour chanter sur sa lyre harmonieuse les bienfaits des dieux et les exploits des héros. Il semble vouloir prouver ses hautes destinées par la témérité de ses transports. Il ose tout, puisqu'il ose se créer un univers au gré de son imagination. La sublimité de ses élans en impose quelquefois à la raison la plus sévère. Oui, la raison elle-même sourit à son délire, ou, telle qu'une bonne mère qui sait à combien de maux l'homme est assujetti, elle consent quelquefois à le voir heureux dans ses nobles chimères.

La mythologie est le chef-d'œuvre de l'imagination. Les dieux, les astres, l'homme, les animaux, les plantes, les montagnes, les fleuves, les rivières, les fontaines, tout y trouve

une origine aussi sensible qu'ingénieuse. En parcourant ce magnifique tableau, on oublie que tout existoit avant la création poëtique. En parcourant les campagnes, on soupire après cette religion sentimentale, qui ne nous montre dans chaque métamorphose qu'un reste malheureux de la présomption humaine, les tristes effets de la vengeance des dieux, et des leçons salutaires aux mortels contre l'effervescence de leurs passions.

Hésiode, *Homère* et *Ovide* ont pris la nature créée et telle qu'elle est, et par une analogie frappante, tirée des objets mêmes, ils n'indiquent les causes que sur des effets sensibles à tous les yeux. Ces poëtes ont dû nous trouver dociles à leurs fictions, puisque toutes les preuves dont ils avoient besoin pour attester leur doctrine fabuleuse, étoient, pour la plupart, tirées de l'homme même et de ses passions.

Chaque philosophe a voulu de même créer son univers; mais, plus orgueilleux que les poëtes, ils ont pris la place du créateur. Ainsi que lui, c'est d'une unité qu'ils ont voulu faire découler tous les résultats dont ils avoient

besoin ; et c'est en appuyant leur système tout entier sur une seule base, à laquelle il faut, de force ou de gré, que tout se rapporte, que souvent ils se sont égarés.

Épicure se forme un monde avec des atomes. *Lucrèce* voit la matière éternelle. *Spinosa* voit un Dieu dans la matière. *Descartes* voit tout dans le mouvement. *Neuwton* trouve le mouvement dans l'attraction. On croit leur entendre dire : « Tout devoit être tel que nous le voyons.
» C'est parce que le feu, l'esprit, la matière,
» le mouvement étoient ce qu'ils sont en effet,
» et agissoient comme ils agissent, que chaque
» chose a été obligée de se faire.

» La nature, dit l'homme, m'a fait une tête
» pour penser : non, vous pensez parce que
» vous avez une tête ainsi faite.

» Au lieu de juger la nature par les dons
» qu'elle vous a faits, jugez-la par vos priva-
» tions, et la balance sera au moins égale.

» Pourquoi vouloir un monde *créé*, puisque
» nous avons sans cesse sous nos yeux un
» monde créant. Tout est semence ou matrice
» dans la nature : sans cette condition, rien

» n'a droit à l'existence ». Homme vain et orgueilleux ! que de sublimes misères tu nous débites dans tes rêveries ! Mais, dis-moi, si la tête de l'homme, si ce chef-d'œuvre de la nature, si la nature entière se trouvoient tout-à-coup douées de facultés différentes de celles que nous leur connoissons, qu'en résulteroit-il ? que ces facultés différentes produiroient des résultats différens, qui ne seroient pas moins étonnans, pas moins incompréhensibles pour toi. N'est-il pas singulier que l'homme soit toujours étonné que chaque chose soit quelque chose, et produise quelque chose ? Il ne manque au monument de ses sottises, que de se créer un monde matériel sans nulle faculté, une masse inanimée sur laquelle il pût vivre du seul air qu'il respire. Que de peines alors il prendroit pour désirer, imaginer l'existence du monde actif tel qu'il est ! Il est vrai que tout est semence ou matrice dans la nature, et que sans cette condition, rien n'a droit à l'existence ; mais ne faudra-t-il pas toujours venir à demander d'où la nature tient la faculté de créer sans cesse, et toujours dans la plus

grande perfection, relativement à l'harmonie générale, si ce n'est pas au plus grand avantage des êtres en particulier? Dirons-nous alors que la nature est Dieu de toute éternité, et n'a pas besoin d'un maître qui la dirige? Alors je demanderai, à mon tour, où est ce Dieu créateur? Est-ce dans l'homme, qui ne peut qu'apercevoir les effets, parce qu'il n'est lui-même qu'un effet, et ne conçoit aucune cause première? Est-ce dans la brute, qui n'a qu'un instinct irrésistible? Est-ce dans les végétaux, qui, probablement, n'ont pas le sentiment de leur existence? Convenons que si Dieu n'est pas dans la nature, prise séparément, il ne peut être dans la nature en masse; et qu'une intelligence suprême et éternelle, autre que l'instinct de la matière, dirige l'univers par des lois générales. Quand, après mille raisonnemens, on est forcé ou de matérialiser la divinité, ou de diviniser la matière, quel être assez stupide peut encore rester en suspens? Fléchis, homme superbe et orgueilleux! fléchis, il n'y a que toi dans toute la nature qui ose réprimer les élans de reconnoissance qui s'élèvent du sein de la

créature vers son créateur. Songe que tout ce que tu comprends, tu peux l'exécuter, et que, depuis mille ans, tes académies n'ont pu réunir deux atomes pour faire une puce.

O intelligence sublime, par qui l'univers existe dans l'ordre le plus admirable, et dont je fais partie, tu es mon Dieu! Suis-je éternel comme toi? Hélas! j'ose le désirer pour conserver l'espoir de te rendre d'éternelles actions de grâce. Tu m'attaches à la vie, tu me forces à veiller à mon existence : je le sens, je n'en puis douter. Mais, encore une fois, irai-je rejoindre mon père, après cette vie?....... espoir flatteur!.... doutes accablans!.... Etre parfait, j'admire encore tes décrets! Quel homme, en effet, ne dédaigneroit de vivre sur cette terre, si tu avois empreint dans son ame la certitude d'une vie éternelle au sein de la béatitude!

Les systèmes que nous venons de rapporter sont plus ou moins sujets à l'erreur; et puisque chaque philosophe a eu le sien, ou au moins a modifié celui d'un autre, il est encore permis de douter.

L'artiste ne peut tirer aucun parti de ces différens systèmes philosophiques; il lui faut un Dieu créateur. Le père éternel de la nature, ouvrant majestueusement ses bras pour séparer les élémens, offre aux arts un tableau plus éloquent que mille raisonnemens philosophiques. L'imagination est mère des arts; ils sont rampans dans la spéculation : mais tels que l'air subtil qui se dégage de la terre, ils s'élancent jusqu'aux cieux, lorsqu'avec sagesse on brise leurs entraves. L'homme dit, avec sa vanité ordinaire : « Je suis le premier des » êtres créés; la moindre partie de moi-même, » et inutile à mon existence, a suffi pour me » faire une compagne. »

Ce n'est point à cette idée que l'artiste aime à s'arrêter. Dans l'élans de son imagination, il se trace un tableau plus séduisant. *Vénus*, prête à devenir mère, mère de l'amour, de cet amour qui enflammera l'univers de ses feux divins, de cet amour enfin qui, pour la conservation des espèces, lie le premier bonheur de tous les êtres sensibles, au bonheur de se voir renaître dans son semblable; *Vénus*, dis-je,

ou la femme que je revêts de ses traits, sort des abymes de l'Océan, où des milliers de siècles ont préparé l'être charmant qui va donner l'existence au premier des mortels. Ces gouffres où règne l'éternel silence, où le mouvement régulier du globe qui porte l'immensité des mers, se fait encore sentir; le concours fortuit de toutes les substances productrices se rassemblant et se livrant à leur rapprochement naturel..... toutes ces choses donnent l'idée de la création. C'est à l'instant d'être mère que la femme sort du sein des eaux, et va déposer dans un bosquet de roses le fruit que recèlent ses entrailles maternelles. Une troupe céleste descend du haut des cieux pour célébrer dans ses concerts harmonieux la mère de toutes les générations futures. La terre est richement préparée pour ce jour solennel; les chantres ailés font retentir les airs de mille chants d'alégresse; le rossignol sur-tout, qui par instinct veille pour épier l'instant où il se verra père, et qui pour charmer les tendres douleurs de sa compagne, semble lui dire dans son ramage, que la joyeuse nichée surpassera son père par

de plus beaux chants; le rossignol avoit le droit de célébrer la naissance de l'*Amour.*

Fils d'*Apollon!* soyez attentifs, car

Le berceau de l'Amour fut celui des beaux arts.

Écoutez les accens que cette troupe divine, que les chantres mélodieux des airs adressent à la mère de l'homme; écoutez leurs cantiques, et tous ensemble chantons, répétons avec eux:

« Je te salue, ô fille de la nature!

» Hâte-toi de sortir de l'onde écumante; » descends sur cette terre fleurie qui soupire » après toi;

» Apporte-lui ton fruit, cet être intelligent, » sans lequel les bienfaits du créateur res- » teroient dans l'oubli. C'est par toi que va » naître le souverain de la terre : l'instinct » seul n'habitera plus ces lieux, la raison va » lui servir de guide.

» Mais, quoi! déjà sortie du sein des mers, » la pudeur te retient sur le rivage! viens donc, » merveille des dieux, approche, ne crains rien: » les plus belles fleurs vont servir de voile à tes

» charmes; viens, et sois sûre de la reconnois-
» sance des mortels, qui te devront l'être; sois
» sûre que pendant la suite des siècles, chaque
» jour, au lever de l'aurore, chaque jour, dans
» le bonheur de son existence, l'homme, plein
» de son délire, te dira :..... *Je te salue, ô mère*
» *des humains, ô fille de la nature !*

» Cependant, l'être que tu portes dans ton
» sein, et qui bientôt va naître, te sera supé-
» rieur par la force; cette force se répandra sur
» toutes ses actions, et le rendra le souverain
» de tous les êtres et de toi-même : mais il sera
» sensible et reconnoissant; il se souviendra de
» sa mère, et dans l'épanchement de sa ten-
» dresse, il dira, avec tous les habitans de la
» terre: *Je te salue, ô ma mère, ô fille de la nature !*

» Jaloux de toutes les jouissances, il voudra
» voler de plaisirs en plaisirs; mais ne pouvant
» oublier son origine, nul plaisir n'aura pour
» lui de charmes, s'il ne le mène à la volupté
» qu'il aura toujours à dire : *Je te salue, ô fille*
» *chérie de la nature !*

» Les élans de son imagination lui feront » traverser les mers dont tu sors : sa laborieuse » industrie lui fera inventer l'appareil pompeux » d'un monde flottant ; mais arrivé sur l'autre » rive, il n'en sera que plus empressé à te » dire : *O délice des ames ! toi, qui mieux que* » *le zéphir sais rafraîchir mes sens, viens, où* » *es-tu !* . . . . *Je te salue, ô fille intime de la* » *nature !*

« Son génie ardent parcourra les cieux et le » centre de la terre : mille arts sublimes seront » inventés par lui ; il les réunira tous dans » un seul cadre, et dans l'appareil d'un spec- » tacle presque magique, il chantera sur sa » lyre les exploits des héros, les funestes effets » des passions et les douceurs de la vie cham- » pêtre ; mais jamais dans ses jeux tu ne seras » oubliée ; un penchant invincible le conduira » vers toi ; et s'il ne déplore la perte de tes » faveurs, il ne pourra rien terminer sans » dire : *Je te salue, ô terme commun des mor-* » *tels et des arts ! je te salue, ô fille de la* » *nature !*

» Si, dans son ardeur guerrière, il semble » vouloir exterminer sa race, bientôt il se sou- » viendra de toi; il te priera, te caressera pour » que tu daignes régénérer son empire, qui » périroit, hélas! si l'homme cessoit de dire : » *Je te salue, ô fille de la nature!*

» Ah! si jamais dans ses fureurs il osoit te » méconnoître.... alors, montre-lui le sein » qui l'a fait naître, et dans l'instant, plus doux » qu'un agneau, il versera des pleurs dont il » baignera tes pieds, en te disant : *Je te salue,* » *ô ma mère, ô fille de la nature!* »

APPLICATION.

QUELS tableaux plus vastes pour les arts d'imagination, que ceux de la mythologie! Oui, cette religion sentimentale fournira les chef-d'œuvres des arts, tant que les hommes existeront; car les plaisirs de l'imagination sont les seuls réels. Les bornes trop limitées de la réalité ne nous laissent point le temps d'en jouir; celles de l'imagination prennent la mesure de nos désirs, et ne s'arrêtent qu'avec eux.

Lorsque l'artiste peint les sentimens exaltés, il outre la nature. Il n'est permis cependant qu'aux génies rares de nous faire aimer le beau idéal. Étant persuadés que ces beautés n'existent pas, nous désirons qu'elles existent. Nous soupirons en songeant que c'est de l'accord entre la vérité et le mensonge, que résulte le beau idéal.

L'esprit, ainsi que le corps, a besoin d'alimens: toutes les personnes qui ont l'imagination vive, sentent le besoin de l'exercer, et il est bien important de leur offrir des objets innocens, dans la crainte qu'elles n'exercent leurs forces trop actives à leur propre détriment et à celui de la société. La musique est l'art qui parle mieux que tout autre à l'imagination *.

Improviser sur un instrument complet, tel que le piano, la harpe, &c., est une source de bonheur pour les imaginations vives : il y a, je le sais, du plaisir à exécuter la musique

* Les poëtes nés avec l'imagination vive, préfèrent la musique à la poësie, parce que la première est plus vague. Les improvisateurs de l'Italie sont tous passionnés de musique.

des bons auteurs ; mais il est impossible de se complaire à répéter souvent la meilleure sonate; car, de même que l'on rougit en société de raconter deux fois la même chose devant les mêmes personnes, on a une sorte de honte à reproduire les mêmes morceaux de musique. Combien au contraire il y a de ressources à improviser ! La modestie d'une jeune femme, d'une demoiselle, n'est jamais compromise en nous développant son ame toute entière dans le langage de la mélodie. Quel heureux expédient de la pudeur, d'oser dire avec des sons ce qu'à peine le cœur ose avouer !

Une douce mélodie, une simple narration musicale faite sur-le-champ, doivent avoir le charme de la conversation ; elles présentent comme elle des traits vifs, des saillies dont un discours apprêté n'est pas susceptible. Le langage musical est sans doute plus métaphysique que le langage ordinaire ; mais c'est un charme de plus pour l'exécutant et pour l'auditoire d'errer dans une douce rêverie qui repose les organes des sens, trop souvent assujettis par des idées fixes : d'ailleurs, échapper à la contrainte, aux

sottises de nos sociétés, en divaguant sur un clavier au gré de tous ses désirs, est un bonheur pour une ame libre et sensible. Il est encore bien reconnu que la musique est un calmant dans les maladies de nerfs : je n'ai lu aucun livre de médecine qui donne la solution de ce phénomène; voici quelles sont mes idées à ce sujet:

Posons d'abord pour base incontestable que la nature en tout et par tout cherche l'équilibre ou l'harmonie entre ses parties. Où trouvera-t-on plus d'harmonie que dans l'harmonie même? Nos nerfs tendus au juste degré qui leur convient, sont sans doute d'accord harmoniquement et musicalement ; car le système harmonique ne peut être qu'un dans toute la nature. Il est prouvé que deux corps sonores, à l'unisson l'un de l'autre, se complaisent et résonnent ensemble, et que s'ils ne font qu'approcher de l'unisson, ils sont en souffrance, et font de mutuels efforts pour s'atteindre. Or, exécuter une musique harmonieuse à côté d'un être souffrant par la discordance, par l'inexacte tension de ses nerfs, c'est chercher et parvenir enfin à rétablir l'harmonie entre ces cordages

qu'on appelle *nerfs.* Ne croyons cependant pas qu'il faille exécuter des airs gais auprès des gens tristes, vous les verriez bientôt s'enfuir; que vos accens soient au contraire d'une teinte plus noire que le crêpe qui enveloppe leur imagination : car, de même qu'entre deux nuages électriques, le plus fortement chargé attire à lui le feu de celui qui l'est moins, vous dissipez la tristesse d'un être affligé, en lui faisant entendre des plaintes plus lugubres que celles qu'exhale son chagrin *.

Il n'est qu'un moyen de rendre aux exécutans de la grande force l'émulation et l'amour de la musique, qu'ils perdent assez souvent, parce qu'ils n'ont jamais exécuté que les ouvrages

---

* La bravoure dans l'homme tient aussi au système nerveux; tout homme qui a les nerfs délicats ne peut braver la mort, ne peut être brave que par une force morale qui surmonte la foiblesse physique. L'Espagnol qui disoit : « Il fut brave un tel jour », disoit que tel jour cet homme avoit les nerfs en bon ordre. L'on croit que l'habitude des salles d'armes, des combats rend l'homme courageux, cela est vrai; mais c'est sur-tout l'exercice, la fatigue continuelle qui rendent l'homme brave, en fortifiant ses nerfs.

des autres, et n'ont jamais communiqué leur propre sentiment. Ce moyen est de les faire composer, improviser eux-mêmes des chants et des modulations sur leur clavier. Ils peuvent parvenir à une source de plaisir intarissable qui aura des charmes en tout temps, puisqu'il sera toujours l'expression du sentiment qui les domine. L'attendrissement, la douleur, la joie auront chacun leurs jours favoris; et croyez-moi, ames sensibles, fussiez-vous sans expérience en musique, le trait, la note qui vous arrache une larme, est digne d'être enviée par le plus grand maître. La situation d'ame qui vous a donné ce trait, cette note, n'est pas à vous seules; elle a sans doute été éprouvée et sentie par quelqu'autre qui ne l'avoit peut-être pas exprimée avec autant de charme et de vérité.

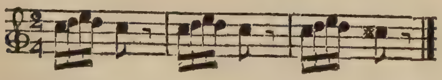
Après avoir exécuté long-temps la musique des autres, on doit acquérir la facilité de faire des chants de réminiscence, plutôt que de création. N'en soyez pas rebuté; c'est ce qui doit arriver, quand on n'a pas cherché à rendre ses propres idées. — Composer quelques traits

dans une même gamme, direz-vous, et ne pas en sortir, est encore bien peu de chose. — C'est tout ce qu'il faut à présent, et je vous conseille de vous arrêter souvent à ce qui vous paroît si facile. Quand vous serez plus avancé dans l'art d'improviser, vous verrez que les transitions d'un ton à un autre sont bien plus aisées à saisir qu'un trait de mélodie pure renfermé dans une même gamme. — Il faut moduler cependant, il faut bien parcourir plusieurs tons. — Oui. — Voilà ce que je ne ferai jamais. Sans compter la basse, cette cruelle basse! — N'en parlons point encore; la basse est toujours faite quand le chant est bon: elle aura son tour. Il est une règle si matérielle pour faire une basse, qu'elle ne doit pas dans ce moment occuper l'élève *. Voyons; choisissez un ton, et faites quelques traits. — Mais je

* La règle dont je parle, et qu'on ne peut faire connoître à l'élève qu'après lui avoir enseigné l'accompagnement de la basse par les accords, est de lui faire chiffrer le chant comme s'il étoit une basse; faites-lui ensuite transporter le chiffre principal de chaque accord au-dessous du chant, la basse est trouvée à quelques embellissemens près.

prendrois le ton d'*ut*. — Vous avez raison, il faut commencer par le ton naturel. On essaie. — Mais vous voyez que je ne trouve rien; tout cela est détestable! Alors le maître reprend le trait que l'élève vient de faire; il lui imprime un mouvement plus déterminé; il le recommence dix fois, il y ajoute quelques notes de caractère bien appuyées, il y joint une basse pour prouver seulement que le trait en est susceptible, et c'est déjà une jouissance pour l'élève et pour le maître *. Voyons à présent comment vous changerez de ton. — Ma foi, je n'en sais rien. — N'avez-vous pas des touches noires dans votre clavier? ce sont ou des dièses ou des bémols. — Je le sais. — Dès que vous aurez touché une de ces notes, vous ne serez plus en *ut*.

L'élève jouera ce trait, je suppose:

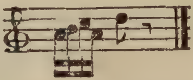


* Qu'on se souvienne de ce que j'ai dit dans le premier volume, en parlant du célèbre *Renekin*. Si le maître n'encourage pas l'élève par le plaisir qu'il prend lui-même à la leçon, il ne fera jamais de bons élèves.

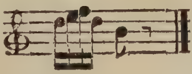
Le maître. — Bon, vous n'êtes plus en *ut.* — Où suis-je donc? — En *re*, puisque vous touchez l'*ut* dièse, note sensible, ou septième note de la gamme *re.* — Suis-je en *re* tierce majeure ou mineure? — J'aime mieux le mode mineur. — Pourquoi? — Parce qu'en montant d'une gamme à une autre séparée seulement d'un degré ou d'un ton, il est plus doux, si la première gamme a été majeure, de faire la seconde dans le mode mineur. — Cette règle est donc seulement fondée sur le bon goût? — Que faut-il davantage? L'on peut à coup sûr donner pour règle ce qui plaît à tout le monde. Continuez votre air.

L'élève joue:

Le maître : — Vous êtes en *ut.*



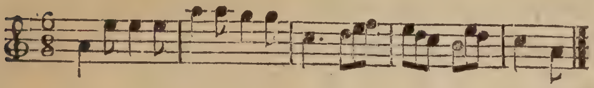
Toujours en *ut.*



Toujours en *ut.*

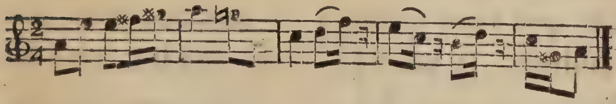
Vous êtes en *la*, tierce mineure. — Pourquoi pas tierce majeure ? — Parce qu'elle est plus éloignée de nous *. Arrêtez-vous, et jouez ici quelque air que vous sachiez par cœur.

Après avoir rêvé, l'élève joue :



— C'est bien ; mais vous auriez mieux fait si vous aviez joué cette contre-danse dans le mouvement de votre air ; peut-être même ne l'auroit-on pas reconnue, sur-tout si vous y aviez changé quelques notes.

Le maître joue :



L'élève. — Oh ! que cet air est joli ! mais il ne ressemble pas à la contre-danse. — Eh bien, après avoir fait quelques mesures de votre tête,

* *Voyez* l'application du chapitre intitulé *De l'abus de la science.*

choisissez sans scrupule un air connu, changez-en le mouvement et quelques notes, et vous composerez comme beaucoup de gens.

Après avoir exercé l'élève de cette manière pendant quelque temps, il sera déjà en état de s'amuser, quoiqu'il n'ait encore joué que de la main droite. C'est par la basse que l'on a jusqu'à présent expliqué les modulations ou changemens de ton, et je crois qu'on a mal fait ; car la partie la plus sensible, la plus chantante, est celle qu'il faut prendre pour guide. *Voyez* le chapitre *De l'abus de la science*, et le *Résumé*, à la fin de ce volume.

Jouez après cela quelque sonate bien modulée, d'un bon auteur, toujours de la main droite seulement ; que votre élève, chaque fois que vous changez de gamme, vous dise l'endroit, la note qui vous conduit vers les dièses, ou vous fait rétrograder vers les bémols. Faites-lui faire, sur cette même sonate, une basse fondamentale, et à chaque changement de ton, demandez-lui : « Quelle gamme » tenez-vous » ? Après cela, faites-lui jouer la basse de l'auteur, et faites-lui remarquer qu'elle

n'est pas autre que la sienne, avec des embellissemens pour qu'elle soit plus chantante.

Remarque-t-on l'avantage de cette méthode? remarque-t-on que jusqu'à présent on n'a conduit l'élève que par instinct et par le charme de la mélodie? Il connoît, il pratique une partie des ressources de l'harmonie, et il ignore le nom des accords. Eh! qu'il les cherche lui-même, ou qu'il vous les demande, s'il veut les savoir. Il possédera l'art de moduler, il saura, au bout de quelques mois, rendre ses idées: voilà ce qu'une femme ou un amateur doit savoir.

CHAPITRE IV.

DU CERVEAU.

QUI nous diroit comment les organes sensitifs du tact, de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du goût, ont des fonctions si différentes? pourquoi l'un ne peut faire les fonctions de l'autre, quoiqu'ils soient tous composés des mêmes

substances élémentaires? Le tact seul leur est commun à tous, c'est là leur plus forte analogie. Qui nous expliquera par quel sublime mécanisme le viscère appelé *cerveau,* composé de mille et mille fibres ou filamens enveloppés d'une espèce de graisse visqueuse qui les nourrit; comment, dis-je, ces fibres sont les dépositaires de toutes nos idées?

APPLICATION.

Je ne puis faire une plus juste application de ces milliers de cordages, qu'en les comparant à un instrument de musique. En effet, l'on ne peut former un son à côté d'un instrument à cordes, sans faire résonner celle des cordes de l'instrument qui est à l'unisson du son que vous formez, et sans voir vibrer les aliquotes tierce et quinte de cette même corde. Il semble qu'il est une similitude entre les fibres du cerveau qui ont été frappées d'idées qui ont entre elles quelque rapport. Supposons un adolescent bien organisé, que l'on instruit dans quelque science. A chaque idée qu'on lui communique, une fibre de son cerveau doit en

être frappée. S'il dit : « Je ne comprends » pas », c'est comme s'il disoit : « Aucune fibre » de mon cerveau n'est encore affectée ». S'il dit : « Je comprends parfaitement », l'impression est donnée ; et comme une idée est toujours accompagnée de conséquences qui lui appartiennent, à chaque conséquence que vous ferez concevoir à l'élève, une fibre plus foible que la première recevra une impulsion (1). Si l'*instrument-cerveau* est bien construit, parfaitement d'accord, vous ne pourrez par la suite réveiller aucune idée principale, sans que les fibres aliquotes, frappées des conséquences de cette même idée, ne résonnent avec elle. Voilà l'homme heureusement né ; voilà l'homme d'esprit qui vous dit : « Mille » idées à la fois m'occupent, quand un grand » objet se présente à mon imagination ». Si l'instrument-cerveau est discordant, mal construit, l'impression des idées principales est tout ce qu'il peut conserver, même foiblement, c'est-à-dire, sans conséquences : voilà l'homme borné. Si l'instrument-cerveau est tout-à-fait paralysé, voilà l'idiot, le fou, le maniaque,

selon la maladie de son cerveau. Comment, dira-t-on, les vastes connoissances que certains hommes ont acquises, peuvent-elles trouver assez de cordes ou de fibres dans le cerveau pour en être distinctement frappées ? Je réponds qu'on n'a jamais pu compter ces fibres, tant elles sont nombreuses ; je réponds, qu'il est une analogie entre toutes les connoissances humaines, et qu'une fibre qui a servi à conserver telle idée dans la mémoire, peut encore servir à telle autre, avec laquelle elle a des rapports plus ou moins intimes. Il est certain cependant que notre mémoire diminue, lorsqu'on augmente trop les impressions diverses dans les fibres du cerveau, ou, ce qui revient au même, lorsque nous multiplions trop nos connoissances. Faut-il en être étonné ? chaque fibre ayant reçu mille impressions par des idées différentes, quoiqu'analogues à un même principe, ne peut plus en recevoir de nouvelles, sans nuire à celles qu'elle a reçues. Voilà pourquoi l'on n'apprend plus à un certain âge ; les cordes sont montées, et sont trop dures pour recevoir de nouvelles impressions. Que fait

alors l'homme instruit pour reposer sa tête? il généralise ses idées ; de mille il n'en fait qu'une, avec des exceptions qu'il tient comme en réserve. L'artiste qui a parcouru toute sa vie les détails de son art, en explique les bases en peu de temps ; mais pour développer ce résultat, il faudroit plusieurs volumes.

Nous usons, par instinct, d'un mécanisme, pour rappeler nos idées à-peu-près effacées : presque sans le vouloir, nous portons nos doigts à notre front ; nous les agitons même comme sur un clavier ; souvent l'on frotte sa tête pour, sans doute, échauffer le cerveau, et faire vibrer la fibre dépositaire du mot, de l'expression ou de l'idée qu'on veut ranimer. En cherchant une idée, l'on dit : « Je sens que j'en » approche.... je vais vous la dire à l'instant.... » ; enfin l'on trouve ce que l'on cherchoit. Je crois qu'en pareil cas, les fibres affectées des conséquences de l'idée principale, vibrent, en attendant que celle-ci, plus solide et plus difficile à s'ébranler, se mette en mouvement. Le système des cordes du cerveau diffère en ceci de la loi du corps sonore, dont les aliquotes ne

peuvent résonner qu'avec lui. Le corps sonore avec ses aliquotes est un et indivisible ; mais les fibres du cerveau semblent n'avoir de connexion que du moment où elles ont été frappées d'une idée principale et de ses conséquences. S'il existe des rapports plus intimes entre les cordes du cerveau ; si, semblables à celles d'un instrument de musique, une corde vibrante du cerveau en doit nécessairement faire vibrer une autre, je l'ignore.

J'ai entendu dire à des médecins, que le cerveau d'un fou et celui d'un homme d'esprit ne différoient en rien. Je pense que leurs cervelles se ressemblent, à beaucoup d'égards, quant à la partie visqueuse, mais que les fibres sont bien différentes. Comment reconnoître, analyser ces fibres ? Nos professeurs de violon ne sont point encore parvenus à distinguer une corde fausse, avant qu'elle soit sur l'instrument ; ils s'y connoissent bien à-peu-près, mais tous les jours ils s'y trompent.

Entre toutes les maladies qui accablent l'espèce raisonnable, les maladies du cerveau sont celles dont les causes nous sont le plus

inconnues. Si, comme nous l'avons dit, il est impossible d'observer, d'analyser les milliers de cordages qui organisent l'instrument-cerveau; si, dès que l'homme a vécu, il n'est déjà plus temps de porter un œil observateur sur un organe qui, par les effets de la mort, doit se dénaturer au point qu'on ne peut plus l'observer avec succès, réfléchissons du moins scrupuleusement sur les effets de ces sortes de maladies, puisque les causes sont presque inabordables jusqu'à ce jour. Disons que la folie en général est probablement une impression trop forte qu'ont reçue certains cordages du cerveau, puisque les foux ne sont occupés que d'un seul objet, et presque d'une seule idée; qu'ils tournent sans cesse à l'entour de cette idée sans pouvoir l'abandonner; que s'ils la quittent, ils cessent d'être foux; qu'ils sont en général dans leur bon sens sur mille objets, et ne déraisonnent qu'en retombant sur l'idée qui les a frappés avec trop de véhémence, et qui fait leur folie. Il faudroit donc les distraire fortement, et les empêcher de réfléchir autant qu'il est possible. Dans cette hypothèse,

on conviendra que la solitude, la tranquillité même, doivent leur être nuisibles au dernier point, d'autant que l'impression dont ils sont la proie, se fortifie, s'imprime de plus en plus dans leur cerveau : il faudroit, autant que faire se peut, forcer l'organe-cerveau à cesser ses fonctions, jusqu'à ce qu'il eût cessé de tournoyer sur son centre, comme une toupie mise en mouvement de rotation et fouettée sans relâche. Je sais qu'un médecin hollandais guérit radicalement un fou par le régime que je vais dire; et l'on peut espérer que la folie provenant d'impressions trop fortes, se guériroit par le même remède. Le jeune homme qu'on lui mit entre les mains étoit sain de corps; le médecin crut que c'étoit par des études forcées qu'il avoit perdu la raison, car il écrivoit sans cesse; et pour le voir calme en apparence, ses parens étoient obligés de lui fournir autant de papier qu'il en pouvoit barbouiller. « Invitez vos amis, dit le médecin;
» donnez dès demain un bal; que la musique
» soit formidable; outre les violons, les flûtes,
» les basses, que le cors, la trompette, le tambour

» exécutent les contre-danses ; ayez de bon vin » vieux ; je veux qu'il en boive et qu'il s'enivre ; » ne l'invitons point à se rendre dans la salle du » bal ; je veux que ce soit le bruit, la gaieté » qui l'y attirent : s'il s'y rend, alors ne faisons » pas attention à lui ; mais que les plus jolies » femmes l'invitent à boire jusqu'à ce qu'il soit » ivre-mort. Après ce premier essai, je vous » dirai s'il faut continuer le même régime ». Tout fut exécuté selon l'ordonnance. Le jeune homme écrivant dans sa chambre en présence d'une personne qui l'observoit, n'entendit pas d'abord le fracas du bal ; bientôt il quitta sa plume, et fut plusieurs fois écouter à sa porte : il prit enfin son parti, et se rendit au bal. Alors, sans le regarder, la gaieté redoubla (il n'y eut que sa mère qui, sans doute, pleuroit dans un coin) ; les plus jolies femmes, celles qu'on savoit qu'il préféroit, vinrent en souriant lui offrir le nectar qui troubla, pour la première fois, la raison du patriarche *Noé;* il but beaucoup, et s'endormit dans un fauteuil. Le médecin voulut qu'on le laissât dans la salle du bal tout le temps de sa durée, c'est-à-dire

jusqu'au lendemain matin : « C'est à présent, » dit-il, que l'impression qui a aliéné sa raison » commence à se détruire par une autre impression toute opposée ; que la musique soit » toujours forte et animée ; réjouissez-vous de » bon cœur, j'espère que vous le guérirez. Tout » le temps où vous le voyez assoupi, tranquille, » et sur-tout détourné de sa manie d'écrire ; » chaque minute où nous pouvons l'absorber, » l'éloigner de ce qui l'occupe trop, est un baume » pour son imagination. Dès que votre bal aura » fini, s'il dort encore, je resterai près de lui ; » je veux être présent à son réveil ». En effet, il dormit tout le reste de la nuit et du bal : en s'éveillant il étoit seul avec le médecin, et le jeune homme avoit toute sa raison, parce qu'il avoit cessé pendant quelques heures de songer à ses écritures *. Où suis-je, dit-il? que m'est-il arrivé ? on a dansé toute la nuit chez votre père, lui dit le médecin, et vous vous êtes

* J'imagine que si le bal se fût prolongé, il eût dormi plus long-temps encore. Tout le monde a remarqué que si l'on s'endort dans un bal, l'on s'éveille à la fin de la contre-danse, c'est-à-dire quand le bruit cesse.

bien

bien amusé. — Ah! — Comment vous portez-vous? — J'ai mal à la tête. — J'ai vu que telles et telles dames vous engageoient à boire un peu trop souvent. — Ah! c'est cela; je vais retourner à ma chambre. — Allons-y ensemble. — Ah! voilà mes papiers, il faut que j'écrive. — Écrivez, je vais prendre un livre *. Il écrivit quelques lignes, regarda le médecin, qui feignit de ne pas prendre garde à lui : alors il déchira plusieurs de ses papiers, fut se mettre sur son lit, et s'endormit de nouveau. Le médecin passa chez les parens du jeune homme: « La » fatigue, dit-il, l'assaut que j'ai livré à sa pauvre » tête, ne lui laissent plus l'envie ni la faculté » d'écrire; il est allé se coucher, et il dormira » long-temps. Vous savez ma recette, recom» mencez votre bal dès ce soir, après quoi nous » laisserons un jour ou deux d'intervalle avant de » lui en donner d'autres ». Le Hollandais qui m'a conté ce fait, m'a assuré que le jeune homme guérit radicalement au bout de quinze jours.

---

* Ce médecin croyoit qu'il ne faut pas contrarier directement les foux, ni avec dureté.

La folie provenant des coups, contre-coups à la tête, dépôts d'humeurs, ou de la paralysie du cerveau, ne se guériroit peut-être pas par ce régime, tant que la cause existeroit; mais songeons que la nature travaille sans cesse à se débarrasser de ce qui l'empêche d'agir, et qu'attaquer les effets et les forcer de disparoître, c'est souvent attaquer la cause même, tant la cause et ses effets sont inséparables.

Il est des délires causés par la fièvre ou les maux de nerfs, qui ne durent pas plus long-temps que leurs causes; mais la fièvre trop souvent répétée, les maux de nerfs habituels, peuvent engendrer une folie permanente. Dans tous les cas de délire, lorsque la cause est assez éloignée, il semble que les distractions proportionnées doivent être le remède le plus sûr.

Puisque le bal, l'ivresse, conviennent à un fou qui a voulu se rendre trop sage, les voyages, les occupations opposées à celles où nous nous livrions précédemment, doivent être le remède des personnes délirantes. De même que les foux sont agités d'une seule

impression dont ils sont la proie, les êtres souffrans qui entrent en délire, semblent, tout le temps qu'il dure, garder et répéter la dernière impression qu'ils ont eue en quittant leur bon-sens.

Dans le collége de Liége, à Rome, j'ai vu un jeune homme malade d'une fièvre chaude, criant à tue-tête, pendant vingt-quatre heures: *Kinaple! Kinaple!* C'étoit le nom d'un élève en médecine, logé à côté de lui, que le malade avoit appelé la nuit à son secours, lorsqu'il avoit senti l'accès de la fièvre s'emparer de sa raison. Quelqu'un m'a dit connoître une femme qui, dans les douleurs de l'enfantement, perdit la tête. Dans cet instant, un vendeur de billets de loterie crioit sa marchandise dans la rue, et la femme, dont les douleurs se prolongèrent long-temps, ne cessa de crier: *C'est pour aujourd'hui le gros lot.*

Enfin je dirai, à propos des maladies du cerveau, ce que je remarquai dans une jeune femme devenue folle à la suite d'un lait répandu. Je la vis l'été, à Paris, dans une grande cour de la Salpêtrière; je l'observai particulièrement,

parce que je l'avois connue dans l'état de raison. Je remarquai que sa tête rasée étoit comme un tournesol, qu'elle présentoit toujours aux rayons d'un soleil brûlant; j'en fis faire la remarque à la gardienne des folles, qui me promit d'en instruire un médecin de l'hôpital. Je lui demandai si l'on croyoit sa maladie incurable; elle me dit que non. Les foux incurables, ajouta-t-elle, les voici; elle me montra un homme qui récitoit des vers et se croyoit *Homère;* un autre, couronné de paille, qui se disoit *Charles XII,* roi de Suède. Je conclus que c'étoit de la folie de l'orgueil dont on ne guérissoit point; et que nous sommes par conséquent tous plus ou moins incurables.

NOTE.

PAGE 121. (1) Les fibres du cerveau ne conservent pas seulement les idées, mais les sons. Lorsque je compose le soir, la nuit ne suffit pas pour me faire oublier le ton du morceau que j'ai fait en tout ou en partie; avant de toucher mon piano, si j'y rêve le matin, je suis exactement et

constamment dans le ton. Depuis quatre ans que dure la révolution, j'ai la nuit (lorsque mes nerfs sont en mouvement) un son de cloche, un son de tocsin dans la tête, et ce son est toujours le même. Pour m'assurer si ce n'est pas le tocsin véritable, je bouche mes oreilles; si alors je l'entends encore, et même plus fort, je conclus qu'il n'est que dans ma tête.

CHAPITRE V.

DE L'ILLUSION.

Toi, qui reçus le jour des plus douces chimères ! fille du mensonge consolateur et de la flatteuse espérance ; illusion précieuse, ne nous abandonne pas ! Sans toi, tout est stérile ; présentée par toi, la vérité n'est que plus révérée, plus terrible ou plus déchirante. Fard des vérités factices, tu es encore nécessaire à celles du premier ordre ; car, où l'on ne t'invoque point, c'est parce que déjà tu y préexistes. Sans toi, l'homme borné dans son existence, se consume dans sa langueur. Roulant sans cesse avec lui-même, il n'enfante que de sinistres projets. Peut-être qu'assez vertueux, ou cédant à la paresse ou à la crainte, rarement il mettroit à exécution ses noirs délires ; mais, s'il est vrai qu'il juge des autres par lui-même, c'est sur-tout le mal dont il est la proie, qu'il prête à ses semblables, et rarement

les vertus. Comme lui, les croyant environnés de fantômes perfides, il craint de rencontrer parmi les hommes, l'homme exécuteur des forfaits qu'il a repoussés et dont il a pâli. C'est ainsi que tous, l'un par l'autre, flétris d'un jugement précipité, chacun saisit la balance de l'égoïsme, où versant d'un côté les vices des hommes, il ne lui reste de l'autre que la place des vertus.

Mais avec toi, douce illusion, tout change et prend un aimable aspect. Les noirs pressentimens ne sont guère dirigés par toi: c'est quand tu cesses de régner qu'ils s'approchent des mortels malheureux. Si quelquefois tu répands un voile sombre sur la douce sérénité des plaisirs purs, bientôt tu te laisses vaincre par l'espérance qui habite au fond de tous les cœurs: alors, triste illusion, tu n'es que passagère, la vérité te perce et te dissipe, tel qu'un brouillard matinal fuit aux premiers rayons du soleil d'été. Compagne des mortels heureux, tout s'embellit par toi. Fortifié par l'habitude, le Lapon préfère sa tanière aux palais, dont on lui fait une pompeuse description; rien

ne peut l'engager à s'éloigner des lieux qui l'ont vu naître. « Là, dit-il, reposent en paix » mes pères, mes parens, mes amis. Là, je vis » pour la première fois celle qui fit tressaillir » mon cœur. Là, est cette rivière limpide où » mille fois je me plongeai pour saisir le poisson » fugitif. Qui me rendra cette plaine aride, cette » glaçe unie et plus brillante que le diamant, » où, semblable au vent, je devance dans ma » course légère l'aigle fendant la vaste étendue » des cieux ? Là, est cette terre que j'arrose » de sueurs pour en arracher quelques fruits ». En vain on lui dit qu'ailleurs la terre est fertile : « Non, dit-il ; c'est ici que je suis né, c'est ici » que je veux vivre et mourir. Cette pous- » sière fait mon bonheur ; elle est composée » des substances de tout ce qui me fut cher : » qu'à cette poussière, un jour, la mienne soit » donc réunie ».

Né dans un climat plus fortuné, je dirai : « O lieu de ma naissance, que toujours tu » me seras cher ! Je la vois, je l'entends, cette » fontaine limpide qui bornoit d'un côté la » simple demeure de celle qui prit soin de mes

» jours *. Je le vois sans cesse, ce mont escarpé, » d'où mes yeux attentifs ne pouvoient se déta- » cher ». Les habitans de Coronmeuse, occupés chaque jour de la culture de ce mont, propre à la vigne, étoient, pour moi, des êtres aériens qui se prêtoient à tous les délires de mon imagination naissante. A peine sorti de l'enfance, on me porta, presque mourant, dans cet asile. Et c'est, je pense, au pied des montagnes qu'il faut déposer l'enfant qu'on destine aux arts d'imagination ; c'est à cette perspective mystérieure qu'il crayonne d'avance les tableaux indélébiles qui le rendront, un jour, célèbre dans son art.

Et toi, religion auguste ! toi qui ne vis jamais d'hommes se réunir en société sans célébrer tes mystères, ou plutôt, qui les forças à se réunir pour chanter en chœur les bienfaits de Dieu, et lui élever des autels ; non, tu n'es point une illusion : tu es le bonheur dans son essence. Aimer pour être aimé, n'est-ce pas le bonheur même, et le seul qui existe ?

* Ma grand'mère maternelle.

Et peut-on aimer sans qu'un sentiment religieux nous attache à tous nos objets d'amour? Aimer, ne suppose-t-il pas une douce réaction qui rend amour pour amour, culte pour culte, bonheur pour bonheur? Aimer sans religion seroit donc une absurdité, une erreur métaphysique qu'on n'expliqueroit jamais.

A présent, homme! Dis-moi? Aime-tu ton Dieu, ton père, ta patrie? Ces êtres sacrés sont-ils dans ton ame assez profondément gravés?... Tu es donc religieux, et je te laisse le choix du culte. Sers ta patrie selon tes talens; obéis à ton père qui te commande au nom du ciel; adore ton Dieu, prosterne-toi devant son immensité.

Et toi, douce magie des ames! toi qui fus donnée à l'homme pour compagne et pour récompense! crois-moi, ne lui envie point les dons du génie, ni ses mâles conceptions. Étonnée, inquiète de sa formidable intelligence, tu demandas jadis à Dieu ce qu'il te resteroit en partage, après avoir doté l'homme de si hautes facultés. Il te sourit pour toute réponse, être charmant! et bientôt, t'ayant

communiqué le sentiment de ta force irrésistible qui entraîne l'homme à tes pieds, connoissant enfin le pouvoir de tes charmes, tu sentis que le créateur pouvoit, en te donnant plus que la tête pensante de l'homme, manifester sa toute-puissance; alors tu rougis et cessas de te plaindre. Laisse, crois-moi, s'élever l'homme vers la haute région des sciences, laisse-le errer dans une laborieuse métaphysique, ton instinct se décèle dans une philosophie sentimentale qui renferme toute la vérité qu'il cherche avec tant de peines.

Je te vois au sein de la vertu : prodige inconcevable! toi seule, tu sais l'embellir encore. Je te vois forcée par l'indigence à céder aux désirs de l'homme, qui te fait guerre sur guerre; mais plus révoltée que lui d'une union passagère, plus constante dans tes amours, plus généreuse dans l'opulence, moins inquiète sur l'avenir, plus patiente dans l'infortune, plus résignée dans le malheur, toujours prête à sourire, si tu peux un instant écarter de toi le sort ennemi..... Non, tu n'as que les vices que te donne l'homme cruel, qui semble

négliger exprès ton éducation pour qu'il soit ton unique ressource.... Mais je ne fais ici qu'esquisser les dons précieux de ton instinct consolateur; un chapitre.... que dis-je? des volumes, tracés par une main plus habile, suffiroient-ils pour dire au jeune artiste, que dans toi résident tous les feux auxquels s'allume son génie?

Et toi, reine-mère de toutes les folies et des plus folles illusions! toi qui prétends être grande sans grandeur, docte sans science, vertueuse sans vertu.... charade indéchiffrable! toi qui veux exister avant de naître, noblesse héréditaire, dis-moi qui tu es? O cent fois noble et respectable celui qui donne son sang à sa patrie, ses vertus en exemple, ses veilles et ses talens à l'instruction et au bonheur de ses frères! En vain l'on nous diroit que rien ne le sépare du vil intrigant qui, toujours prêt à profiter du besoin, de la foiblesse, de la bonne foi des autres hommes, accumule avec déshonneur les biens qu'il dépense dans un faste scandaleux. Toujours juste et guidé par l'instinct naturel, nous voyons le peuple en masse se

presser contre la statue de *Jean-Jacques*, après avoir renversé celles des héros imaginaires. Tout manifeste une justice éternelle qui creuse lentement l'abyme sous les pas de l'erreur, et conduit la vérité dans le temple de l'immortalité.

APPLICATION.

On ne peut le nier, le ton, les manières nobles sont nécessaires, sont de l'essence des beaux arts. La grâce, la noblesse, le coloris brillant, tels qu'on les exige dans les arts, ne se trouvent que dans la belle nature. Rien de si respectable que les mœurs des *Quakers* ou *Trembleurs ;* cependant je ne conseillerois à aucun auteur de composer uniquement son drame de ces personnages. Sans mouvement, sans inflexion, sans phrase ni périphrase ; disant *oui* pour *oui*, *non* pour *non ;* cette austérité est stérile pour l'artiste : il lui faut enfin des couleurs pour pouvoir peindre. Je sais qu'un *oui*, un *non* peuvent être aussi éloquens que *Zaïre, vous pleurez !* ou *qu'il mourût ;* mais ces traits sublimes sont rares ; et s'il étoit possible de les multiplier, ce seroit

au préjudice des arts, qui bientôt prendroient un ton gigantesque et monotone.

Une scène de *Quakers* les plus respectables, peut être un heureux épisode dans un drame gai; et encore, ô vérité! pardonne, cette scène fera rire.

Là où il n'y a point de charmes dans les arts, la vérité s'y trouvât-elle, l'artiste a manqué son but. Le plaisir est le but des beaux arts; et l'instruction, mêlée au plaisir, en est le terme commun. Plus sévère dans les sciences abstraites et dans la morale, la vérité doit s'y montrer dans toute sa rigueur; mais, encore une fois, puisque le but des arts est de plaire, de séduire et de nous consoler, l'artiste, dans les divers rapports que présente une vérité, doit choisir ceux qui prêtent le plus au plaisir de l'illusion.

Plus l'objet que nous représentons est vrai, moins nous avons besoin d'illusion pour y croire. De quoi sert l'illusion, si ce que nous disons ou faisons est naturel? L'illusion n'existe que quand nous semblons persuader ce qui n'est pas. Si je dis, en montrant du feu, «Voilà

» du feu qui fait illusion », je dis une absurdité; mais si en peignant cet élément je présente toutes les apparences du feu, c'est-là de l'illusion. Des philosophes ont semblé croire que certains animaux voyoient les mêmes objets que nous, sous des couleurs et sous des formes différentes; on a prétendu que les animaux, qui nous sont supérieurs en force, ne nous obéissent que parce qu'ils nous voient plus grands, plus redoutables que nous ne sommes. On n'ose trop rejeter cette hypothèse, parce que nous nous sommes souvent persuadés que nos sens varient dans les effets qu'ils nous font éprouver. Nos membres étant dans leur juste température, ou congelés ou échauffés, rendent l'effet du tact différent. Le goût et l'odorat subissent les mêmes variétés. L'ouïe est dépendante de la nature et du contact de l'air qui lui porte les sons. La vue est affectée selon la chaleur du sang et la plénitude des veines du cerveau et de celles qui avoisinent et nourrissent l'organe visuel; souvent les objets que nous fixons avec une attention soutenue, semblent changer de couleur; par l'effet de la peur,

les objets vus de nuit semblent grandir à proportion que la colonne de sang se porte à la tête.

En nous rapprochant de notre objet, passons maintenant aux illusions morales.

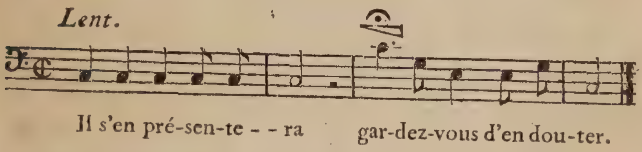
Je me rappelle la manière dont *Lekain* disoit ce vers :

Il s'en présentera, gardez-vous d'en douter.

Lorsqu'il déclamoit un vers d'effet, il savoit qu'il n'y auroit plus d'unité s'il *exclamoit* plusieurs syllabes dans ce même vers; *Lekain* étoit trop habile homme pour prétendre briller par plus d'un endroit. Quelle syllabe devoit-il *exclamer* dans le vers que nous citons? Étoit-ce la dernière syllabe du premier hémistiche? Devoit-il élever la voix sur *ra !* Alors sa voix devoit descendre pour dire le second hémistiche, et la chute du vers restoit terne et sans effet. Devoit-il élever la voix sur la troisième syllabe du second hémistiche? Ce pronom *vous* est la syllabe essentielle du vers; le bon sens, la raison l'indiquoient ainsi. Eh bien ! ce n'étoit pas encore ce pronom personnel qu'il élevoit, et je pense qu'il eût allégué pour

raison

raison que cette syllabe *vous*, est trop sourde. Il blessoit donc la raison pour faire illusion, pour aller à l'effet; il faisoit frémir le spectateur, et sans doute alors il avoit raison. Voici de quelle manière il disoit ce vers: *Il s'en présentera* étoient des syllabes longues et graves, excepté la pénultième; et après un repos qu'il occupoit d'un regard terrible *, il élevoit diatoniquement la voix sur *gar*, qui est une syllabe ouverte.



En atténuant, aux deux tiers, les sons que je viens de noter, il reste la déclamation de *Lekain*.

Clairval, acteur aussi inimitable que *Lekain*, *Clairval* ne faisoit pas d'illusion quand il jouoit le rôle du père de l'*Amoureux de quinze ans*,

* Qu'on retienne bien de *Lekain* et de tous les grands acteurs, que toujours les paroles qui doivent produire le plus d'effet, doivent être précédées d'un geste ou d'un regard; c'est-là la ritournelle du discours.

car il étoit ce père même; mais quand il jouoit le rôle d'*Azor*, il nous transportoit dans le pays des Fées. Quand il jouoit le *Convalescent de qualité*, il étoit l'être factice tel qu'on n'en verra plus en France; il faisoit illusion, parce que l'homme qu'il représentoit est hors de la nature. Je ne crois pas que jamais aucun rôle ait été rendu au théâtre avec plus de vérité que celui de ce marquis de l'ancien régime. S'il me falloit le mettre en musique, je noterois, sans y rien changer, les inflexions de *Clairval*, qui me sont toutes présentes. Aussi l'excellent acteur, le citoyen *Solier*, dit, le jour qu'il joua ce rôle pour la première fois, qu'il étoit d'avance persuadé qu'aucun acteur n'y brilleroit après *Clairval*. Cet aveu fait également l'éloge de ces deux artistes.

Un jeune acteur, aussi du théâtre de l'Opéra comique national, duquel j'ai prédit les succès dès son entrée dans la carrière dramatique, qui, malgré la faveur de plaire au beau sexe, a la force, assez rare, de conserver toute sa raison pour la porter vers son talent, sans lequel cette même faveur lui seroit bientôt

retirée, *Elléviou* déclame, comme je vais le dire, ces vers dans *Callias*.

> Tout est amour pour moi ; son charme se répand
> Jusque dans l'air que je respire.

Bien de jeunes déclamateurs auraient voulu faire tout valoir dans ces deux vers. *Tout est amour* pouvoit s'élever, *son charme* pouvoit encore mériter une exclamation ; mais que devenoit le second vers, après avoir trop fait valoir le premier ? *Elléviou* les déclame de la manière suivante, et le public lui applaudit : il débite avec un sentiment tendre, mais réservé, le vers

> Tout est amour pour moi ; son charme se répand
> Jusque dans l'air. . .

C'est sur cette dernière syllabe *air* qu'il prolonge la voix et qu'il développe ses bras pour étendre encore l'atmosphère amoureuse qu'il respire avec volupté.

Ainsi pensoient les Grecs : ils vouloient qu'on aimât, qu'on idolatrât son pays ; et pour être certains que cette passion seroit inaltérable, ils permettoient, ils sollicitoient les plaisirs,

les voluptés, qu'ils accordoient en récompense à ceux qui étoient enthousiasmés du saint amour de la patrie. Eh! comment ne pas la chérir, cette patrie, qui vous procure tout ce qui rend heureux? qui, en défendant par de sages lois tous les excès, vous sollicite à jouir, avec plénitude, du bonheur passager de la vie? Oui, prenons l'homme dans ses passions de nature, et, tel qu'un foible enfant, il se laisse conduire où son instinct l'appelle.

Le but moral, l'effet unique d'un drame, doit occuper essentiellement l'artiste qui en compose la musique. Dans *Callias*, c'est l'amour qui prédomine, mais l'amour subordonné à l'amour de la patrie. S'il m'est permis de rapporter les réflexions que je fis sur ce drame avant d'en composer la musique, j'oserai dire que j'ai saisi l'homme dans sa nature, que je l'ai forcé, s'il en étoit besoin, d'aimer sa patrie et de ne lui adresser des vœux qu'en répandant les plus douces larmes de la sensibilité reconnoissante. Oui, j'ose croire avoir bien mérité d'elle, lorsque je conçus le projet, que j'ai exécuté dans la musique de *Callias*, de ne

jamais prononcer le mot *patrie*, sans rappeler à l'oreille du peuple assemblé, les sons, les inflexions qui furent, de tout temps, consacrés à l'être suprême dans les cultes religieux, ou les inflexions de l'amour lui-même.

Voyez l'air de *Callias*, parlant à son fils *Antenor* :

> Entends la voix de la patrie,
> Arme-toi, vole à son secours.

Le début de la partie du chant, quoique fier, est religieux dans son harmonie. La basse monte d'abord à la quarte, et les compositeurs savent que cette marche appartient au chant grégorien. Je passe à la fin de cet air.

> C'est à cette mère chérie
> Que tu dois consacrer tes jours.

Le trait exécuté par le chant et par le basson, est purement ecclésiastique; je ne me serois pas servi d'autres intonations, si j'avois parlé de la religion sainte qui unit nos cœurs à la divinité; et la voix sentimentale de l'acteur *

* Le citoyen *Philippe*.

ajoute encore à la pieuse volupté du chant. L'air suivant :

O ma chère patrie !

que chante *Antenor,* n'est-il pas aussi tendre, aussi passionné que le seroit une déclaration d'amour ? C'est à la rivale de sa maîtresse, c'est à sa chère patrie que parle *Antenor,* et il nous dit, par ses accens, que c'est une rivale dangereuse pour *Cléone*. Pour faire illusion, je n'avois pas besoin d'emprunter ici les accens de la musique religieuse, il y eût eu double emploi de moyens ; c'étoit assez pour *Antenor* de confondre sa patrie avec ce qu'il a de plus cher. Voici enfin quel a été mon raisonnement en adoptant ce système, qui, sans doute, sera suivi des bons compositeurs (1). Il n'est point d'homme, me suis-je dit, qui, dans sa vie, n'ait élevé son cœur vers la divinité ; il n'en est point qui, soit aux funérailles de son père, de son amie, de son ami, le jour de son mariage...... n'ait été saisi aux saintes intonations de l'harmonie qui accompagne ces sortes de cérémonies. En lui parlant de sa patrie, rappelons-lui les sensations les

plus pures qu'il éprouva dans le cours de sa vie ; qu'il confonde dans un même sentiment tout ce qui lui est cher ; qu'il ne songe jamais à sa patrie sans mouiller ses paupières, et mon but est rempli.

Chaque fois que la musique vocale est plus chantante que déclamatoire, la vérité est toujours sacrifiée à l'illusion. Cependant, je suis loin d'en faire un reproche à l'artiste, qui n'est pas artiste pour rien.

Je le répète, et le répéterai jusqu'à la fin de ce livre, la musique purement déclamée n'est que le dessin qu'il faut ensuite colorier avec du chant; et toute musique qui ne chante point, dont les phrases ne sont pas liées intimement, n'a point de charmes et ne produit point d'illusion. La musique qui parle à l'imagination est donc celle qui est plus chantante que déclamatoire. En général, le premier ouvrage des musiciens italiens répand, pour ainsi dire, certaine odeur suave, certain baume qui annoncent la richesse et la fécondité. Plusieurs morceaux de *Sacchini*, la *Bonne fille* de *Piccinni*, les premiers ouvrages de *Paisiello*

et de *Cimarosa*, le *Peintre amoureux* de *Duni*, le *Roi et le Fermier* de *Monsigni*, la *Mélomanie* de *Champein ;* tous ces ouvrages prètent à l'illusion, parce qu'ils sont d'inspiration. Quelquefois la musique dont l'effet est dans les accompagnemens, est dans le même cas; mais il faut alors que cette musique soit aussi d'inspiration, et non le résultat d'un travail forcé.

Il semble que le point auquel l'artiste doit aspirer, est de faire une belle mélodie, assez déclamée pour que chacun sente que le chant n'est point étranger au sentiment des paroles. Quelquefois il faut déclamer davantage; quelquefois les paroles ne comportent qu'un chant vague, sans déclamation; tous les cas où l'on doit faire emploi de ces différens genres de musique, sont assez expliqués ailleurs, et il est inutile d'en faire ici l'énumération. Au reste, quoique je semble donner à la musique chantante une prééminence marquée, je suis loin de penser qu'elle puisse suffire à l'art, sans la vérité déclamatoire. Forcer les bornes de l'illusion, c'est tomber dans un vague si dangereux pour les arts d'imagination, qu'à un degré de plus ils

restent anéantis. Ce n'est pas pour rien que la pantomime est le terme de l'art dramatique; soyons plus sages que les anciens Grecs et Romains, qui ont perdu cet art faute d'expérience sur la décadence de toute chose *.

Ce fut sans doute en s'éloignant trop de la

* Subirons-nous le même sort que ces empires brillans! La décadence de l'empire français n'est point aussi présumable que devoit l'être celle des empires grec et romain. En passant par la filière des temps, ils subirent toutes les formes de gouvernement, et restèrent anéantis dans les vices, le luxe et l'immoralité des monarchies. La France, au contraire, est démocratique, après quinze siècles de monarchie, qui l'auroient, sans doute, fait succomber, sans le secours de l'imprimerie, je veux dire, des lumières répandues. Quoi, dira-t-on, les Grecs, les Romains n'étoient-ils pas instruits! Oui, ils avoient des sages; mais ils avoient des esclaves et des préjugés; les sciences n'étoient point l'apanage de tous, elles restoient ensevelies dans un cercle d'initiés. *Socrate*, mort juridiquement pour avoir dit la vérité, nous atteste que le gouvernement de son temps vouloit concentrer la science, ou, ce qui est la même chose, vouloit régner sur un peuple imbécille. Aujourd'hui, il ne semble plus possible d'anéantir les destinées de l'homme, à moins que tous les gouvernemens, à-la-fois, ne brûlent les bibliothèques; et encore si l'Encyclopédie échappoit, comme la famille de *Noé* sauvée du naufrage, ce livre seul régénéreroit la race humaine.

vérité, en donnant trop dans le vague de l'illusion, qu'ils furent réduits, pour dernière ressource, à une troupe de muets qui parloient par gestes, avec les secours de la musique instrumentale, qui est encore plus vague que le geste. Pourquoi la pantomime est-elle si dangereuse à l'art dramatique dont elle fait partie? c'est parce qu'elle est une adresse à tout venant. Si je n'entends pas, c'est ma faute; je fais moi-même les paroles du drame qu'on représente, et ce que je dis est toujours si bien dit! car c'est au juste la limite de mon intelligence, quelle qu'elle soit. C'est trop, diront les amateurs de la pantomime, que des paroles soutenues d'une musique expressive; le geste de ces paroles et la musique suffisent. Oui, la pantomime suffit pour dire ce qui est aisé à entendre, pour répéter par gestes ce qu'on nous a déjà dit avec des paroles; mais essayez de mettre un sujet original en pantomime, vous verrez s'il sera expliqué, et si rien égalera l'impatience des spectateurs. La pantomime, d'ailleurs, exige un appareil imposant, qui amuse faute de mieux. Sans femmes, sans décorations brillantes,

seroit-elle supportable ? Voici en peu de mots, d'après mes réflexions, ce qui dut conduire un peuple au goût de la pantomime, c'est-à-dire, au dernier terme de ses plaisirs dramatiques ; voici le triste itinéraire de ce voyage : La parole, les gestes, les costumes, les décorations furent les interprètes naturels de la pensée de l'homme novice dans l'art dramatique. Ce ne fut pas trop que tous ces moyens réunis pour lui donner l'intelligence d'un drame plus ou moins compliqué. Dans les grandes occasions, le peuple est acteur : on lui assigna une place sur la scène ; quand il commande c'est avec véhémence ; quand il gémit c'est avec des accens déterminés ; il chante plus qu'il ne parle. On introduisit donc les chœurs dans la tragédie grecque. Souvent dans le peuple un individu parle pour tous : voilà un coryphée ; et pour ne pas donner deux idiomes au peuple et à son coryphée, on le fit chanter aussi. Il se trouva des comédies héroïques, on les mit de même en chant. Le comique a des accens aussi marqués que le tragique, et plus variés. On fit de la musique comique. La danse est aussi ancienne que la

joie de l'homme : elle passa des champs et des salles de danse sur la scène. Familiarisés avec tous les genres de spectacles que nous venons de parcourir, trop habitués à la parole, aidés par l'action du drame, devinant la phrase dès le premier mot, tous les sujets dramatiques étant usés avec l'empire qui attend une révolution; le peuple enfin, forcé d'entendre trop souvent de mauvaises paroles en vers ou en prose, s'écria : « Donnez-nous la pantomime, » le squelette de toutes ces choses. L'illu- » sion, l'habitude, notre sagacité, rempliront » les vides ». La pantomime tint donc lieu de tout chez les Grecs et les Romains, et cette époque annonçoit la chute de leurs empires avec celle de tous les arts (2). Il n'en sera pas de même parmi nous; un peuple régénéré par l'instruction a trop de choses à se dire, la pantomime ne lui suffit pas. Chez nous, les sciences, révérées comme mères protectrices, concourront toutes, sans sortir de leurs limites, à la splendeur du plus puissant des empires. *Corneille*, *Racine* et *Voltaire* ont déjà des successeurs, *Gluck* a les siens; la morale de

Jean-Jacques devient celle de tous les hommes de bien; la philosophie, fière d'avoir régénéré le monde, sans égoïsme, et croyant qu'on a pu apprendre d'elle ce qu'elle-même avoit appris d'ailleurs, nous montrera de vrais philosophes.

NOTES.

PAGE 150. (1) J'observerai encore que dans les chœurs de *Callias*, ce sont les basses chantantes qui font le chant, lorsque le chœur s'adresse au dieu *Mars;* dans ce cas, les voix formidables des guerriers doivent dominer. Si le chœur eût imploré *Vénus*, j'eusse mis le chant aux dessus; si c'eût été la fête des adolescens, j'eusse mis le chant aux hautes-contres. Cette remarque n'est pas inutile pour les jeunes compositeurs.

Page 156. (2) Ce qui rend, je le répète, le genre de la pantomime dangereux, c'est que l'imagination du spectateur en fait presque seule tous les frais. Ce spectacle magique prète trop à l'illusion pour ne pas nuire à tous les autres genres. En lisant les excellentes lettres sur la danse, par *Noverre;* en voyant les belles pantomimes de *Gardel*, son émule, il faut, je l'avoue, du courage pour renoncer à cette magie séduisante, mais

destructive de l'art dramatique. Ce n'est pas à l'Opéra qu'il convient de représenter la pantomime. Tant qu'il conservera une musique bruyante, qui empêche d'entendre les paroles, il ne sera lui-même qu'une pantomime moins caractérisée que l'autre. Il ne faut à l'Opéra, tel qu'il est, que des fêtes pompeuses, adhérentes au sujet du drame ; et si nous voulons conserver la pantomime héroïque, c'est aux théâtres où l'on déclame la tragédie, où l'on parle la comédie, qu'elle doit avoir sa place : deux genres si opposés ne peuvent se nuire ; ou qu'elle ait son théâtre à part. Encore une fois, si l'Opéra, tel qu'il est, n'étoit pas le plus souvent une pantomime expliquée par des effets d'harmonie, je penserois autrement; mais, soyons en sûrs, tous les spectacles lyriques prendront le caractère qu'ils doivent avoir; la musique y sera faite et exécutée de manière à laisser entendre distinctement toutes les paroles, parce que c'est en elles que réside tout l'intérêt; c'est la base sur laquelle tout repose, et sans laquelle rien n'existe. Si l'acteur doit nous faire entendre des cris, si l'orchestre doit exagérer ses forces, ce ne doit être que dans très-peu d'endroits, et lorsqu'une situation déchirante l'exige absolument. *Voyez* l'application du chapitre de l'*Instruction publique, relativement à la musique.*

CHAPITRE VI.

DES SONGES NOCTURNES.

AVANT de parler des rêves et de leurs différences, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails préparatoires. Convenons qu'il est encore bien des personnes qui croient à leurs rêves, et qui en sont affectées sans vouloir en convenir. Pourquoi, en s'éveillant, se complaisent-elles à nous en faire le récit, s'ils n'ont fait sur leur ame aucune impression? Pourquoi regardent-elles certains rêves comme chimériques, tandis que d'autres les frappent de conviction? Je crains bien que le philosophe le plus affermi dans ses principes, étant seul, n'ait aussi quelquefois cherché à démêler le faux du vrai dans cette matière, et ne se soit demandé pourquoi les personnages les plus illustres de l'antiquité ont bien voulu s'en occuper. C'est parce que j'ai été moi-même du nombre des crédules, que j'ai cherché, par

une théorie sage, à distinguer le très-petit nombre de bons rêves, sur une immense quantité qui sont absolument insignifians. Je préviens cependant ceux qui ne croient pas que l'homme naturel a dégénéré dans la société; qui croient que l'homme fut jeté sur la terre, uniquement pour se nourrir, se reproduire et mourir sans avoir aucune idée du bien et du mal; qui croient que l'homme, parfait égoïste, ne peut même, en sentant ses foiblesses, reporter aux autres les sentimens de pitié dont il sent lui-même pouvoir un jour avoir besoin; je préviens, dis-je, ceux là qu'ils peuvent se dispenser de lire ce chapitre. J'ai supposé l'homme bon dans sa nature, et devant toutes ses imperfections à la société; j'ai supposé l'homme ayant une conscience qui lui impose la loi de faire le bien, soit qu'elle lui reproche ses égaremens, soit qu'elle applaudisse à ses bonnes actions; et cette conscience, je la crois existant dans l'homme, non par la violation de ses habitudes seulement, mais préexistant en lui par sa nature; c'est-à-dire, qu'il aime à faire le bien qui ne lui coûte aucun sacrifice, mais qu'il y

renonce

renonce si le bien des autres est un mal respectivement à lui ; car, alors, il seroit vertueux, et c'est trop exiger de l'homme isolé des grandes sociétés. Je pense donc enfin, que celui qui croit l'homme *méchant* sans nécessité de l'être, est malade au physique ou au moral. Après cette explication je puis entrer en matière.

Le peuple étoit jadis environné de prêtres qui le trompoient, de charlatans qui le voloient, et de philosophes qui ne lui apprenoient rien, parce qu'ils n'osoient conférer qu'avec d'autres philosophes. Chez les anciens Romains, des aruspices lisoient dans les entrailles des victimes, pour pouvoir, à leur gré, confisquer le plus beau bétail à leur profit. La fonction des augures étoit de consulter le vol des oiseaux, pour prédire aussi l'avenir. Le sceptre des rois et la crosse des pontifes étoient par tout levés sur la tête de l'homme ; par un commun accord, les uns disposoient de sa personne, les autres de sa conscience ; et il fallut, il faudra, sans doute, un terrible effort de sa raison pour rompre, dans tous les lieux de la terre, des chaînes depuis si long-temps fabriquées.

Les rêves des prêtres étoient aussi la foi des peuples, et dès que le saint homme avoit rêvé, le peuple n'osoit plus penser. L'homme simple est admirateur des choses qu'il ne comprend pas, et naturellement imitateur de celles qu'il admire; et comme, en tout état, l'amour-propre le domine, il ne put croire aux rêves des prêtres inspirés, sans se croire quelquefois inspiré lui-même. Des songes creux prirent donc souvent la place de la raison, et le résultat de sa crédulité fut l'asservissement et l'esclavage.

Cependant, quoique les rêves ne soient, pour la plupart, que de vaines images, de vaines réminiscences des idées et des objets qui nous ont occupés précédemment, l'on peut néanmoins, sans blesser la raison, chercher s'il n'y a pas quelques causes physiques qui viennent à l'appui de certains rêves. Tout, en physique, est digne d'être examiné; car, si dans les sciences naturelles tout est erreur sans son appui, tout est grand dès qu'on la prend pour base.

On peut voir deux hommes dans l'homme de nos sociétés, et ils sont dans un combat perpétuel; c'est l'homme physique, que nous

ne voyons presque plus; et l'homme moral, que nous rencontrons par tout. Le premier n'agit que par son instinct, l'autre est tellement enveloppé de préjugés moraux, qu'ils l'entraînent sans cesse, et malgré lui, dans un sens contraire à sa nature (1). Or, si l'on peut faire abstraction d'un de ces deux hommes, l'autre reste seul, et il n'y a plus de contradiction entre eux. C'est ce qui arrive, en quelque sorte, lorsque l'homme se livre à un doux sommeil. Ne peut-on pas avancer, avec quelque certitude, que dans cet état passif, l'esprit ou les esprits de l'homme ont plus de droit à l'activité, que ses facultés morales qui ne sont rien, rien que des inclinations abstraites et de convenance? Ne peut-on pas, ne doit-on pas croire que l'instinct se réveille avec force, quand il se sent délivré des entraves morales qui le contraignoient pendant le jour? que les sens, fatigués du travail de la journée, sont, pendant une douce nuit, dans une quiétude sans laquelle l'instinct n'agit que foiblement? et qu'enfin dans le sommeil paisible, l'homme se rapproche de la nature; subit,

pour ainsi dire, une mort morale qui fait revivre en lui l'homme physique? J'ai toujours dit un doux sommeil; car je pense que dans un sommeil fiévreux, un sommeil agité, les facultés morales et physiques sont dans un bouleversement orageux, tel qu'on ne peut guère décider de quel côté se trouve l'avantage (2). Puisqu'il est dans l'homme deux puissances qui se combattent, il est donc possible que l'homme, dans son sommeil, rêve par impulsion de la nature ou de ses préjugés. Il est donc des rêves naturels et des rêves moraux, comme il en est sans doute qui sont mixtes, et après lesquels les deux puissances restent sans victoire après le combat. Ceux provenant des efforts que fait la nature pour combattre nos préjugés, sont des rêves salutaires, dont notre conscience doit nous attester la vérité *. Il en est d'autres qui sont purement

* L'homme tout à fait hors de la nature, doit souvent soupirer à l'instant de son réveil; c'est-là le véritable hommage que le vice rend à la vertu. Mais, l'instant d'après, il croit que ce soupir est un reste des préjugés de son enfance, et il reprend son train de la veille.

moraux, qui ne sont que les reflets de nos déréglemens, les enfans de nos passions, et qui, tels qu'un faux ami, nous flattent pour nous corrompre, ou nous représentent des fantômes hideux pour nous intimider.

Tous les rêves qui sont produits par les incommodités du corps, par l'influence des alimens, ne méritent guères notre attention; la nature peut bien une fois, sur mille rêves de cette espèce, nous indiquer le remède de notre mal; mais elle ne pourroit suffire à remédier aux maux infinis que nous nous donnons: elle n'a qu'un remède infaillible, c'est de lui rester fidelle. Tous les songes qui proviennent d'une contraction de nerfs, sont encore plus insignifians; car les personnes qui ont les nerfs attaqués, sont presque toutes forcées de se coucher sur le côté gauche, pour ralentir le mouvement du cœur, et par suite la circulation du sang; et il est impossible qu'en cet état toutes les facultés de l'individu ne soient perplexes, et l'esprit dans une divagation continuelle. Il est des rêves qui nous viennent par l'influence des corps qui nous environnent,

et auxquels on ne doit pas plus s'attacher. Par exemple, si, dans un hiver rigoureux, vous vous couvrez d'une peau de bête féroce, telle que celle du lion, de la panthère, de l'ours ou du tigre, il est probable que pendant la nuit vous voyagerez dans les forêts, où vous apercevrez quelques animaux de cette espèce. L'esprit de vie de l'animal se conserve, au-delà de ce qu'on peut imaginer, dans ces fourrures épaisses; et c'est, en quelque sorte, vivre avec ces animaux, que de s'envelopper de leurs émanations.

Pour certaines gens, rêver du feu, de l'eau claire ou trouble, un tremblement de terre, le zéphir ou les vents déchaînés . . . ., c'est autant d'indices de ce qui doit leur arriver. Qu'un événement s'accomplisse deux fois après un même rêve, ils vont croire que c'est une indication pour le général des hommes; et cependant rien n'est moins raisonnable que cette croyance : il est probable que ceux qui se sont trouvés à des incendies où leur vie a été en danger; ceux qui ont été effrayés par des éboulemens, des tremblemens de terre;

ceux qui ont fait naufrage, qui ont vu des orages, des ouragans extraordinaires. . . ., il est probable, dis-je, que pour eux tous les rêves qui leur rappellent ces scènes effrayantes, sont de mauvais indices. J'imagine qu'ils ne rêvent ainsi, que parce que leur corps et leur esprit se trouvent dans les mêmes dispositions, éprouvent le même effroi, les mêmes angoisses qu'ils avoient éprouvés jadis en réalité. Que fait alors l'imagination? dans un instant elle nous transporte au milieu d'un incendie, sur l'océan, dans les déserts. . . . ; elle nous rappelle et nous montre la scène effrayante qui nous causa jadis une même peine, la même suffocation que nous éprouvons maintenant pour nous être surchargé l'estomac de telles ou telles substances, ou parce que chez nous, dans peu de jours, une maladie grave va se déclarer : mais l'homme, le jeune homme, la jeune fille qui n'ont vu ni incendies, ni tremblemens de terre, ou qui n'en furent jamais vivement affectés, ne peuvent attacher à ces rêves les mêmes conséquences que vous. Le paysan qui, en rêve, se sent mordre par un cochon, ou le marin qui voit son navire

faisant eau de toutes parts, sont peut-être affectés de même, et leurs rêves indiquent la même incommodité. On ne voit donc dans les rêves de cette espèce, que des indices personnels ; les théories générales sur cet objet, sont des erreurs grossières qu'il ne vaut presque pas la peine de réfuter. Parcourons maintenant ceux des rêves auxquels la nature semble présider. Il paroît qu'un corps robuste, à côté d'un corps foible, doit, pendant la chaleur souvent excessive de la nuit, attirer à lui, par la loi du plus fort, les substances vitales qui feront insensiblement dépérir le foible. Dans cet état, les rêves qui annoncent le dépérissement, sont d'institution naturelle. La nature, dans ses premiers besoins, ne manque guères de nous en indiquer le remède; l'on mange en rêve si l'on souffre la faim ; l'on voit une eau pure si l'on a soif, &c. . . . ; c'est avec dégoût que l'on voit les alimens, s'ils nous ont causé quelqu'indigestion. Le malade qui rêvoit sans cesse qu'il mangeoit des oignons crus, voulut en manger réellement, et l'abcès qu'il avoit dans la poitrine et qui l'étouffoit, creva quelques heures après.

Les rêves des somnambules semblent être naturels. J'ignore si la médecine a défini cette espèce de maladie, et si elle en a développé les causes.

On seroit presque tenté de croire que c'est une crise de la nature qui se révolte avant de faire céder, pour jamais, son précieux instinct à la morale des hommes; car l'on remarque que presque tous les somnambules, hommes et femmes, ne sont tels, en général, que pendant leur adolescence, c'est-à-dire, dans le temps où la nature se voit forcée de céder aux préjugés de l'éducation. Il semble, dis-je, qu'à cette époque, l'homme veuille fuir nuitamment avec son instinct et son innocence, pour échapper au crime et à l'esclavage; ou, pour parler un langage moins figuré, c'est pendant l'adolescence que la nature de l'homme se développe avec force; et c'est sans doute ce développement subit qui occasionne ces sortes de rêves. Cependant tous les somnambules ne marchent point en dormant; et c'est encore à la médecine à nous dire les causes de cette différence. Il est des somnambules qui ne bougent point de leur

lit, mais qui sont néanmoins dans un état de présence d'esprit purement physique, et jamais morale. Dans cet état ils sont tout à la nature, nul mensonge ne peut souiller leur bouche. Interrogez-les, ils vous répondent, et c'est leur ame qui répond pour eux ; le mensonge, les préjugés d'éducation, tout est endormi, excepté la nature qui veille à la conservation de son ouvrage. Qu'il me soit permis de rapporter un fait dont je garantis l'authenticité. Qui ne croira que c'est un forfait horrible d'abuser de l'épanchement d'une ame qui, sans voile, sans mystère, répond aux questions insidieuses qu'on lui adresse, et vous révèle les secrètes pensées qui vont faire son malheur ! il est cependant un homme assez perfide pour avoir mis en pratique cet abus cruel de confiance. J'ignore si depuis qu'il est instruit de ce qu'il vouloit savoir, cet homme vit plus heureux ; mais le stratagème impie qu'il employa pour être persuadé des torts de sa femme, le rend indigne du bonheur.

« Je tremble, dit-elle un jour à son amie, » que le vieux mari qu'on m'a forcé de prendre,

» n'apprenne que je suis somnambule *, et que » je réponds naïvement aux questions qu'on me » fait. Tu sais que j'ai un amant ; tu sais que » je l'adore ; tu sais que dans une petite ville » comme la nôtre on ne peut se cacher ; tu sais » que mon mari, jaloux et furieux, épie toutes » nos démarches, et que, semblables aux amans » du roman de *Clarisse*, c'est sous une pierre » que nous déposons les lettres que nous nous » écrivons. Eh bien ! chère amie, si pendant » la nuit mon mari épioit le moment où, pro- » fondément endormie, je parois ne respirer » qu'à peine : s'il m'interrogeoit sur le secret » de ma vie, je le lui révélerois comme à toi- » même. Dans cet état je ne sais dire que la » vérité sans voile et sans détour ». Ah ! qu'il faut bien connoître le cœur où l'on dépose un pareil secret ! Cette amie, cette femme, étoit sa rivale. Enivrée d'amour pour le même jeune homme, déchirée par les confidences que l'un et l'autre déposoient dans son sein, elle ne put

* Elle eût pu dire *somniloque*, puisqu'elle parloit en dormant, et ne marchoit point.

résister à sa fureur jalouse, et trahit sa malheureuse amie. Se trouvant seule avec le mari, celui-ci voulut de nouveau l'interroger sur les sentimens de sa femme pour le jeune homme qu'il soupçonnoit : « Non, lui dit-elle, ne craignez rien ; j'ai soupçonné, comme vous, votre » femme de me cacher ses amours ; mais sachant » que dans son sommeil, lorsqu'elle paroît » profondément endormie et ne respirer qu'à » peine, elle répond avec candeur à toutes les » questions qu'on lui fait ; ces jours derniers, » étant, comme vous le savez, couchée avec » elle, j'en ai fait l'essai ; elle m'a répondu » naïvement qu'elle ne l'aimoit point ». Par ce criminel détour, elle enflamma le mari de l'envie de s'instruire par lui-même ; il épia le moment, et fit ces questions à sa femme endormie :

Aimez-vous un tel ? — Oui. — L'aimez-vous depuis long-temps ? — Depuis que je l'ai vu. — Vous écrit-il ? — Oui. — Où mettez-vous ses lettres ? — Dans le coffre-fort de mon secrétaire. — Où sont les clés ? — Dans mes poches. — Où sont vos poches ? — Sous mon

matelas. — Savez-vous qui vous parle? — *Ici point de réponse.* — Savez-vous qui je suis? — Le mari s'aperçut alors qu'elle faisoit quelques mouvemens contraints et sembloit s'éveiller; il cessa de l'interroger.

Cette confession inquisitoriale et frauduleuse fut suivie des effets les plus funestes pour cette malheureuse femme. Grâce à nos institutions, la plus auguste des vertus peut nous jeter dans le malheur, mais il n'est que momentané, et le seul bien durable appartient toujours à la vérité.

Les rêves auxquels on peut ajouter foi, sont simples comme les jugemens de *Salomon.* Entourés, pendant le jour, de gens perfides qui nous conseillent le mal sous l'apparence du bien, nous résistons, nous combattons: jamais il ne faut, en pareil cas, prendre subitement un parti contre sa conscience; car, comme dit le vieux proverbe, *Une nuit porte conseil.* Vous vous retrouverez peut-être, en rêvant, dans une même situation, et, voué à la nature, loin des intérêts humains, vous chasserez toute instigation perfide, vous direz: « Loin de moi

» ces astucieux détours ! le parti que je dois » prendre est écrit dans mon cœur ». Après cette inspiration, si vous vous laissez corrompre, homme sans énergie, vous êtes bien digne du malheur où l'on vous précipite. Cependant les rêves ne nous présentent pas toujours directement l'objet même qui nous occupe; la fibre du cerveau qui a été frappée d'une idée, peut ne pas agir, et laisser vibrer à sa place les fibres aliquotes qui furent frappées des rapports et des conséquences de la même idée. (*Voyez* le chapitre *Du Cerveau.*) Si l'on a, je suppose, cherché, dans le jour, à corrompre votre vertu, femme respectable, vous rêverez peut-être que votre chien vous a été volé ; que, tourmentée de cette perte, vous le cherchez par tout ; vous l'apercevrez enfin entre les mains de quelqu'un, et sitôt que l'animal vous verra, il se débarrassera de son ravisseur pour voler vers sa maîtresse. Donnez à ce rêve l'interprétation qu'il exige. L'idée de la fidélité que vous avez jurée, se confond dans votre esprit et devient le synonyme de l'attachement que, par instinct, cet animal a pour l'homme ; cette

confusion d'objets n'en est pas une dans les conséquences, et vous devez croire que votre instinct a prévalu sur la perfidie de la morale *.

La jeunesse rêve souvent aux oiseaux, emblême de sa légéreté. La jeune fille qui est tentée de secouer le joug salutaire sous lequel on la retient, rêvera que son serin s'est envolé; elle pleure, le cherche par tout, et l'aperçoit entre les griffes du chat. La gouvernante lui dit: « Si vous aviez été moins volage et plus » prudente; si vous n'aviez pas laissé la cage » ouverte, votre petit oiseau chanteroit en- » core ». La morale de la bonne est aussi juste que le rêve de la petite fille. L'avare rêvera qu'il se lève la nuit; qu'il court avec délices contempler son coffre-fort, un lion effrayant est assis dessus, et de sa gueule menaçante lui

---

* On demandera sans doute si la fidélité elle-même est dans la nature. Oui, autant que les amans-époux sont heureux. Mais ce que réprouve sur-tout la nature, ce sont les efforts perfides que fait la scélératesse pour séparer deux cœurs unis par l'amour. On oseroit presque affirmer que quand deux animaux se battent pour la possession d'une femelle, celle-ci n'avoit pas encore choisi entre eux.

dit : *Tu n'approcheras pas !* L'avare voit ensuite s'avancer une femme pauvre et modeste entourée de sa jeune famille; le lion vient lécher les mains des enfans et leur ouvre le trésor de l'avare.

Un ministre tyran et déprédateur rêve qu'il est sur son lit de mort; un médecin habile paroît, le malade lui dit : « Vois-tu ces trésors? » ils sont à toi si tu me rends la santé ». Le médecin prend une pièce d'or, la brise entre ses doigts et le sang en découle. « C'est le sang » du peuple, lui dit-il, que tu m'offrois; meurs; » il est temps que le bras de la justice divine » s'appesantisse sur toi ; il est temps que l'humanité soit vengée ».

Il ne faut pas, j'en conviens, étendre trop loin les rapports et les synonymes de nos rêves, car alors nous rêverions autant que les vieilles de Babylone ; mais dès que l'on voit d'un côté une morale dépravée, et de l'autre l'austérité de la vertu; dès que, se réveillant, on sent un doux frémissement, on entend cette voix mélodieuse de la conscience qui sait si bien dissiper nos doutes, la nature a parlé; vous

vous

vous sentez rafraîchi de sa douce influence; votre rêve n'est point un rêve, c'est l'instinct qui ordonne. Décidez-vous, ou plutôt obéissez : vous êtes décidé.

En général donc les rêves directs ou indirects qui nous révèlent le bien, sont de bons rêves, et l'on peut y croire; c'est l'instinct qui a combattu les préjugés, c'est la vertu qui a vaincu le vice. Ces rêves ressemblent au premier mouvement de l'homme, qui est toujours pour le bien; le mal a besoin de combinaisons et de réflexions. Quant aux rêves qui ne sont pas un résultat de notre instinct, il ne faut pas y croire; s'ils se confirment, c'est par hasard.

Nous avons tâché d'expliquer précédemment pourquoi et comment les passions doivent agir et agissent souvent par leurs contraires. Nos passions étant presque toujours un résultat provenant du moral de l'homme, et d'un moral corrompu, il en doit être ainsi. Nous pouvons en dire autant des rêves moraux; ils doivent presque tous nous présenter le rebours de ce qui doit être. Aussi sommes-nous contrariés

dans nos songes moraux, autant que nous le sommes pendant le jour par les hommes astucieux qui nous entourent. A-t-on remarqué, en effet, que nous ne rêvons point, ou du moins très-peu, les personnes que nous avons perdues, que nous pleurons, et que nous voudrions rêver? Jeunes amans, dès que vous rêvez la maîtresse dont quelques querelles vous ont séparés, et dont, par amour-propre et crainte de foiblesse, vous redoutez la présence, c'est un signe que vous pourrez bientôt la voir avec indifférence et la remplacer par un autre objet. Je commence seulement à rêver mes enfans, morts depuis cinq à six ans, et cependant, il est inutile de le dire, depuis ce temps de douleur j'ai pensé à eux cent fois par jour. Expliquons ceci. Pourquoi ne rêve-t-on pas souvent la maîtresse qu'on a perdue, tant que cette perte nous déchire? C'est que mille préjugés nous attachent à elle et nous la rendent unique. C'est l'orgueil blessé, une habitude interrompue, qui nous tourmentent bien plus que la perte d'une femme comme il y en a mille. La nature est plus simple dans

ses procédés ; elle s'afflige : oui ; mais elle se console sans affectation, sitôt qu'elle en trouve les moyens. L'homme sauvage porte promptement à un second objet, tout l'amour qu'il avoit pour le premier : voilà pourquoi ces sortes de rêves sont presqu'entièrement d'institution morale. Mille idées chimériques, de mariages, de fortune, nous attachoient aussi à nos enfans morts ; nos regrets physiques ou naturels sont mêlés de tant de regrets factices auxquels la nature n'entend rien, qu'il est impossible que nous obtenions son assentiment dans nos rêves. Pourquoi, dira-t-on encore, ne rêvons-nous pas, au moins moralement, notre maîtresse, ou nos parens que nous avons perdus, puisque, sans cesse, ils nous occupent pendant le jour ? Dabord, je l'ai dit, l'état de sommeil n'est pas un état moral. D'ailleurs, c'est parce que nous en sommes trop occupés pendant le jour, que nous les rêvons peu la nuit. La nature, je le répète, nous domine pendant notre sommeil ; la nature vient donc à notre aide ; elle nous distrait la nuit, et malgré nous, des fatigues de la journée, soit en nous donnant

le repos, ou en chassant par d'autres idées celles qui nous fatiguent. Si elle nous montre des objets regrettés et qui nous affectent vivement, le plus souvent elle nous les fait voir dans un état de bonheur qui semble nous reprocher nos désirs insensés, en nous accusant d'égoïsme. Concluons donc, et disons que l'homme étoit fait pour être voué à la nature et pour être bon; que réuni en société, il s'est voué presque entièrement au moral; que nos rêves proviennent de l'un ou de l'autre, et quelquefois de tous deux ensemble; que ceux qui sont inspirés par la nature, méritent toute notre attention, car ils sont vrais; que ceux qui proviennent du moral ne doivent point nous occuper (3); que ceux qui sont mixtes doivent encore être rejetés, parce que, par tout où le moral influe sur le physique, il y a erreur. La difficulté, dira-t-on, est de savoir de quelle part ils nous viennent. Tant pis pour toi, homme dénaturé! si tu es à tel point corrompu. Tu ne reconnois plus la voix de la nature, dis-tu; ah! que je te plains! tout est fini pour toi, il n'y a plus que la mort qui

puisse te faire revivre. Combien de fois n'as-tu pas dit? « Hélas ! je ne suis heureux qu'en » songe ! » Ne vois-tu pas que ce n'est que dans l'oubli du sommeil que tu te détaches de tes préjugés, de ton orgueil, de ta couronne, de tes titres vermoulus? Tu redeviens homme en dormant, et tu demandes pourquoi tu n'es heureux qu'en songe! Songe donc, rêve donc, et profite des inspirations de la nature qui voudroit que tu fusses heureux.

APPLICATION.

QUAND un principe est faux, toutes les conséquences qui en dérivent sont plus ou moins fausses. Les seuls rêves dont on puisse tirer des inductions, sont ceux où le physique seul agit sans la participation du moral ; ceux qui combattent d'une manière victorieuse les préjugés moraux, et ne laissent point de doute de leur excellence à ce juge intérieur qui nous suit par tout, et qu'on nomme *conscience*. Tout autre système établi sur des songes est erroné, comme sont presque tous les systèmes. Quelle application de nos rêves pourrons-nous donc

faire aux arts d'imagination ? Quels rapports peuvent se trouver entre des songes et les productions du génie ? Ne nous y trompons pas, c'est peut-être ici où les rêves ont le plus d'influence sur les opérations de l'esprit. C'est en quelque sorte rêver que se mettre dans le délire convenable pour produire un bon ensemble de choses ; c'est dans le délire que l'artiste produit ses chef-d'œuvres. Il n'existe pas une production ravissante qui ait été imaginée de sang-froid * ; si l'artiste croit le contraire, il se trompe. Souvent occupé d'un grand objet, il croit se livrer au repos de la nuit, et malgré lui, soit en dormant, soit moitié endormi, sa tête combine, invente et rapproche tous les moyens qui peuvent le conduire à son but. En entrant dans son cabinet, il est étonné de trouver toutes les difficultés vaincues, et de n'avoir

* Le jour que je parlai à *Jean-Jacques Rousseau*, je lui demandai s'il étoit occupé de quelque ouvrage ; voici sa réponse : « Je deviens vieux, je n'ai plus le courage » de me donner la fièvre ». *Voltaire* disoit « Qu'on ne » peut être bon poëte, bon acteur, bon musicien, si » l'on n'a le diable au corps ».

plus qu'à tracer ses idées : en seroit-il ainsi, si sa tête n'avoit travaillé sans son consentement? C'est l'homme de la nuit qui a tout fait, celui du matin n'est souvent qu'un scribe.

Le plus délicieux opéra que j'aye entendu de ma vie et qui n'étoit pas de mes organes, mais de mon esprit, est celui auquel j'assistai en rêve. Jamais je ne fus moi-même, et jamais je ne vis les spectateurs dans un si doux ravissement. Ce n'étoit point un délire tumultueux et fatigant, mais une continuité de sensations douces, sans monotonie : point de ces effets gigantesques opposés à des repos absolus; point de contrastes trop frappans entre les couleurs, c'étoient celles de l'arc-en-ciel qui peignoient délicieusement chaque situation du drame. On y buvoit le nectar des dieux sans ivresse, et un si doux plaisir ne fatiguoit pas par sa durée, et n'en faisoit pas craindre la cessation. Tout ce qu'on nous dit du plaisir qu'éprouvent les ames heureuses dans l'Élysée, étoit reproduit par cette musique. Je voulus, en m'éveillant, me rappeler quelques traits de chants, quelques harmonies de cette production céleste; mais

inutilement : l'homme moral s'étoit déjà mêlé à l'homme physique ; le soleil étoit couvert d'un nuage impénétrable ; il ne me resta que des regrets et la certitude d'avoir joui. Mais qui osera répondre que cette *auriculation* * n'a pas laissé des impressions dans ma tête ? S'il en est ainsi, elles renaîtront un jour ou une nuit, en totalité ou en partie. Aucune sensation n'est perdue dès qu'elle a agi sur le cerveau ; mais son retour est indépendant de notre volonté : il faut, comme je l'ai dit ailleurs, que l'ame se retrouve dans la situation qui a produit ces mêmes sensations, pour qu'elles puissent renaître. Peut-être l'étendue, la continuité, l'ensemble de cette sensation furent-elles la principale cause qui m'empêcha d'en saisir aucune des parties à mon réveil **. On peut même avoir remarqué que

* Puisqu'on dit une *vision*, j'ai dit *auriculation*.

** « Pourquoi, me disois-je un jour, ne manqué-je » jamais de me rappeler ma jeunesse, mon pays natal, » mon père, et de soupirer, lorsque je me promène vers » la grille de Chaillot ! » Je m'aperçus alors que ces douces réminiscences provenoient de l'odeur du charbon de terre que l'on brûle continuellement aux eaux de Perrier, comme dans mon pays.

certaines sensations sont périodiques ; il en est que le printemps ramène immanquablement ; d'autres renaissent en été, en automne, dans l'hiver ; d'autres dans un bal, dans un festin, ou en songe. Si nous poussons plus loin nos remarques sur l'instinct qui conduit l'homme studieux, nous le voyons passer silencieusement de son lit à son bureau d'étude. Combien de fois craint-on fort heureusement de l'éveiller, tandis que depuis long-temps il travaille ! Combien de fois me suis-je abstenu de toucher mon piano, pour ne point donner l'éveil dans le logis, et dans la crainte d'effacer de mon imagination les idées que le calme de la nuit avoit fait naître ! En campagne, ce n'est point l'homme studieux qui dès le matin court de chambre en chambre visiter les convives ; cet honnête procédé ne convient qu'à celui qui n'est occupé de rien ; l'homme d'étude perdroit ses meilleures idées, nuiroit à ses meilleures productions, s'il employoit ainsi l'instant de son réveil.

On ne peut nier sans doute que nos passions influencent nos rêves, et que nos passions étant

enveloppées de mille préjugés qui les rendent factices, les rêves qu'elles occasionnent sont factices comme elles. Il n'est pas moins certain que pendant mes répétitions je n'ai vu tomber (en rêve) que celles de mes pièces qui ont eu le plus de succès à la représentation. Pendant les répétitions de mon premier ouvrage, *le Huron*, je rêvai que je retournois tristement dans ma ville de Liége, seul, à pied, le paquet sur le dos, tel à-peu-près que j'étois parti pour l'Italie, dix à douze ans auparavant *. Pendant les répétitions de *Zémire et Azor*, cet opéra fut sifflé d'une manière épouvantable; c'étoit un chœur de sifflets qui partoient de toute la salle. Je me rappelle aussi qu'assistant en rêve à la première représentation de l'*Amant jaloux*, j'étois assis dans l'orchestre à côté de *d'Hell*, auteur des paroles; que je retournois souvent la tête du côté des spectateurs; que je les voyois tous, les uns après les autres, bâillant, se levant, s'en allant sans dire mot, et qu'enfin, vers la fin de la pièce, me retournant encore, je ne vis

* *Voyez* le premier volume, *Livre premier*.

plus personne dans la salle que *d'Hell* et moi. Je suis sûr encore d'avoir vu dans mon rêve réussir complétement *Richard cœur de lion;* « Ah ! mon dieu, dis-je en m'éveillant, est-il » possible que cette pièce tombe » ! Elle ne réussit qu'à moitié. Dès que nous eûmes fait les changemens, je me rappelle aussi d'avoir rêvé qu'elle tomboit, et alors elle réussit complétement. De quelle manière peut-on expliquer ceci ? Je pense que ce sont de purs effets de l'amour-propre qui nous occasionnent ces rêves à contre-vérité. Il est impossible de ne pas s'apercevoir aux répétitions, si un ouvrage prend une bonne ou une mauvaise tournure. Si vous la voyez mauvaise, l'orgueil vous dédommage en songe en vous flattant d'un succès; il n'est pas même besoin de rêver pour cela: si les indices sont favorables, l'orgueil trop satisfait se plaît à les remplacer par des doutes accablans; l'amour-propre crie d'avance à l'injustice, si l'on osoit le contrarier. Oui, nous désirons encore moins un succès, que nous ne redoutons une chute. Un succès c'est chose simple ; mais une chute, c'est une injustice

atroce. Voilà comme calcule l'amour-propre : bercés par lui, nos rêveries diurnes et nocturnes peuvent nous servir d'indices ; mais elles ne sont pas plus sûres que la mobilité de nos passions.

« Nous veillons dormant, et veillant dor-» mons », dit *Montaigne*.

NOTES.

PAGE *163*. (1) N'est-ce pas ici la source des bons et des mauvais génies ? L'homme voué à l'alternative du bien et du mal, c'est-à-dire à ses inclinations naturelles ou à celles que lui donnent forcément les préjugés ; l'habitude qu'avoient les anciens de personnifier tout ce qu'ils vouloient rendre sensible et inculquer dans la tête de l'homme, tels que les dieux, les anges, les diables, les temps, les saisons, les vents, les heures, les orages, les songes, &c., tout vient à l'appui de ce que nous disons, sur-tout si l'on réfléchit que c'est dans les pays chauds, dans le pays de têtes exaltées, que les religions, les arts, les sciences ont pris naissance avant de passer dans nos climats.

Page 164. (2) Les animaux sont, en quelque sorte, dans un rêve continuel, puisque le moral ne

peut rien sur eux, ou peu de chose. On peut leur apprendre, avec bien de la peine, à faire quelques tours; mais on ne leur apprendra point à mentir; s'ils usent de finesse, c'est par instinct. Le renard, qui s'enfonce, petit-à-petit, dans l'eau pour faire remonter ses puces jusqu'au bout de son museau où il tient une pelotte de laine qu'il abandonne enfin en se plongeant tout-à-fait, trompe les puces, mais ne se trompe pas pour lui-même. La pie qui parle, c'est-à-dire, qui répète quelques mots; le serin qui chante un de nos airs, violent leurs instincts, mais ils ne font qu'imiter ce qu'ils ont entendu souvent, et ne comprendront jamais ce qu'ils expriment.

Page 180. (3) C'est également en divisant les passions en deux classes, en distinguant les passions qui nous viennent de la nature, et celles qui sont provoquées par le moral ou la société, qu'on peut bien ou mal juger des hommes. Les passions physiques sont l'amour de soi et l'amour des femmes, que nous aimons pour nous-mêmes, &c...; de ces passions naissent toutes celles dont nous avons parlé dans cet écrit. Les passions morales naissent de l'amour-propre et de l'orgueil, qui ne sont que l'amour de soi modifié; de ces passions naissent toutes les passions morales dont nous avons aussi parlé. Nous aimons les passions de nature, et nous

avons en dégoût celles qui sont factices. Les personnes qui jouent quelques passions et même qui se laissent entraîner à des manières, à des tics, fussent même ceux que contracte un roi par l'habitude de siéger sur son trône, nous inspirent, tôt ou tard, la pitié ou le mépris. Les passions franches que nous remarquons dans les hommes non corrompus nous dilatent l'ame de plaisir; elles sont quelquefois terribles, mais si nous sommes en force, c'est toujours en souriant que nous retenons le forcené qui court visiblement à son but, comme le soleil traverse l'atmosphère.

FIN du Livre cinquième.

ESSAIS SUR LA MUSIQUE.

LIVRE SIXIÈME.

De la composition de la Musique, et de sa partie technique.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'ABUS DE LA SCIENCE.

LES sociétés philosophiques et littéraires qui se sont établies en France, ont déraciné une sorte d'esprit pédantesque qui dominoit les savans dans toute l'Europe, au seizième siècle, et jusques vers le milieu du dix-septième. Le Français, toujours porté à la galanterie, quoique philosophe, ne voulut pas vivre plus long-temps séparé de ce que la société a de plus

aimable ; il sentit qu'en retranchant de ses conciliabules littéraires la belle moitié du genre humain, c'étoit en quelque sorte prêcher dans le désert, et que, sur-tout en France, s'il n'avoit des femmes pour missionnaires, sa doctrine ne se propageroit point au gré de ses désirs. Ce ne furent pas seulement les académies privilégiées qui donnèrent le goût des sciences et des arts, mais sur-tout les sociétés particulières, où tout homme de lettres, pour être bien accueilli, fut obligé de débarrasser les sciences de tous les mots techniques qui en obscurcissoient les principes, et les rendoient inabordables. C'est donc pour propager sa doctrine que le savant descendit de sa chaire doctorale pour passer dans les salons dorés ; et si ç'a été pour se rapprocher des femmes et pour leur plaire qu'il fit cette démarche, c'est aux femmes que nous devons, entre mille choses, le bonheur d'être associés à la classe des gens instruits. *Fontenelle*, dans ses Mondes, fit pour la première fois voyager le beau sexe dans les astres. *Voltaire* consacra vingt volumes de ses œuvres à nous dévoiler ce que la théologie, l'histoire des anciens peuples, avoient

avoient d'estimable ; et frappant tout le reste d'une arme plus forte que l'anathême, celle du ridicule, il terrassa le monstre hérissé de mensonges, de grec et de latin. Dès-lors, l'arbre de la science ne produisit plus de fruits amers, et chacun put s'instruire chez soi ou dans le sein même des sociétés les plus aimables ; sociétés qui, avant l'introduction des gens de lettres dans le monde, n'avoient été occupées que de fades galanteries. Les savans harmonistes ne prirent point la peine de rendre le même service à la musique spéculative; ils crurent sans doute que le besoin n'étoit pas aussi urgent, puisque le musicien-pratique alloit toujours son chemin, en ne consultant que l'organe auditif et les règles du bon goût. Malgré l'obscurité des traités sur l'art, l'amateur ne se livroit pas moins au sentiment pur qui fait apprécier un chant aimable, et laissoit à cent lieues de son idée celle de consulter des traités pour se permettre une jouissance. La musique spéculative resta donc dans son enveloppe scientifique ; il est cependant probable que cette théorie musicale s'éclaircira à son tour. D'*Alembert*,

Rousseau, tout en dénigrant *Rameau*, et profitant de sa découverte du corps sonore et de son développement, ont senti et prouvé combien ce labyrinthe avoit encore besoin d'être étudié pour être parfaitement connu. C'est dans l'application de ce chapitre que nous indiquerons les parties de l'art trop surchargées, et quelques aperçus pour y remédier, sans prétendre cependant les éclaircir, ni faire un nouveau système. L'artiste n'est vraiment utile qu'en s'occupant de la chose qu'il sent bien; et depuis que je fais de la musique, j'ai senti que la spéculation étoit en moi l'ennemie du sentiment inné qui me donne des chants que les ames sensibles ont quelquefois approuvés.

APPLICATION.

L'ABUS de la science est plus dangereux relativement à la musique que pour les autres arts. Le langage musical étant métaphysique par lui-même, le désordre naît de toute part, si la science harmonique vient encore mal-à-propos l'obscurcir. C'est sur-tout lorsque la musique peint ou imite, que l'abus de la science

ou des modulations est pernicieux. Le musicien a toujours assez de talent, quand il a fait un bon morceau d'harmonie ou de mélodie vague, sans paroles, ou sur des paroles qui comportent ce genre; mais si les paroles portent un accent déterminé; si elles sont passionnées, et que le musicien module à contre-sens de l'accent de ces mêmes paroles, sa science est ineptie, sa science est ridicule, puisqu'avec prétention il en fait un mauvais emploi. Osons le dire : il est encore beaucoup trop de ces *savantasses* en musique qui n'aiment que les transitions harmoniques, sans juger si elles sont amenées par le sens des paroles. Je me trouve quelquefois à côté d'eux au spectacle, et c'est au moment où j'entends ces sortes d'inepties, c'est au moment où je me dis à moi-même « Que cela est » bête! » qu'ils me frappent le genou, en disant: « Que cela est beau »! Il en est de la musique comme de la magie, l'on cherche à en imposer, quand on n'est pas sûr de ses résultats. La science ne peut avoir qu'une définition, c'est l'étude de la nature; dès qu'elle s'en éloigne, disons hardiment que cette science est abusive.

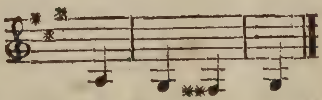
Le malheureux musicien qui veut s'instruire dans les livres sur la musique, tous hérissés de calculs, de grec et de latin, tous remplis de systèmes qui expliquent des choses souvent inutiles, se croit voué à une ignorance éternelle, en voyant qu'il lui est impossible de retenir la millième partie de tout ce qu'il lit; mais qu'il se console, qu'il se rende musicien par sentiment, s'il est né pour l'être, et qu'il sache que *Tartini* étoit un des plus grands musiciens de l'Italie, avant de songer à faire son Système harmonique; que *Rameau* avoit composé presque tous ses opéra, avant d'écrire ses traités les plus profonds sur la musique et son Principe fondamental; que *Rousseau* n'auroit probablement pas fait son Dictionnaire, si on n'avoit eu l'impudeur de lui disputer la musique de son *Devin du village;* et que moi enfin, s'il m'est permis de me citer après de grands hommes, c'est après avoir fait plus de quarante opéra, que j'ose dire mon avis sur l'abus de la science, sans cesser de la respecter. Que nous importe aujourd'hui les différens systèmes sur les tétracordes des anciens, puisque,

sans contredit, notre système harmonique est le meilleur? « Votre assertion est aussi tran- » chante que le fait semble douteux », me dira quelqu'un. A cela je répondrai que si les Grecs eussent connu notre système complet d'harmonie, ils eussent cessé leurs disputes sur les tétracordes, qui n'en sont que des parties. J'ajouterai que s'ils eussent connu le contrepoint, qui est, quoi qu'en dise *Rousseau*, le type de toutes compositions à plusieurs parties, ils nous en eussent dit quelques mots dans leurs écrits sur la musique. Les Grecs avoient, je le présume, une mélodie simple, sur-tout par le mode et le rhythme bien appliqués au sujet, puisqu'elle produisoit des effets merveilleux; mais, en vérité, ce n'est pas par les chants grecs qui ont passé jusqu'à nous, qu'on peut juger de ces effets extraordinaires. Voyez dans le Dictionnaire de *Rousseau*, les deux morceaux qu'il rapporte, l'ode de *Pindare*, l'hymne à *Némesis*; et si c'est-là de la mélodie, la nôtre n'est que du galimatias. Aussi *Jean-Jacques* n'en fait pas l'éloge; il rapporte ces deux morceaux seulement comme musique

ancienne, et il semble croire que nous avons perdu tout ce qui peut faire apprécier cette mélodie. Pourquoi donc nos sensations et nos sens ne seroient-ils plus les mêmes? L'homme est-il changé? Pourquoi ce respect particulier pour la musique ancienne? Si les philosophes de notre siècle avoient autant respecté les hiéroglyphes et les anciennes traditions sur la religion, la philosophie, l'astronomie, la magie, &c., les *Rousseau*, les *Voltaire* et les autres n'eussent pas purgé la terre de mille préjugés superstitieux.

On dira tant qu'on voudra que les Grecs chantoient par quart de ton*; je crois qu'ils les calculoient, et ne les chantoient pas; du moins

* Le sentiment de l'intonation fait observer parmi nous le tempérament qui donne le quart de ton, et il en étoit de même probablement chez les musiciens grecs. Dans l'opéra de l'*Épreuve villageoise;* dans le duo *Bon jour, Monsieur,* j'ai mis ce trait au second violon:



je remarquai bien les musiciens à la première répétition; sans les avoir prévenus, aucun ne joua la corde *sol* à vide; tous doigtèrent la corde pour l'élever d'un quart de ton.

cette pratique nous est-elle impossible à nous qui ne sommes pas grecs. Nos chats s'en mêlent quelquefois, mais cette musique ne plaît à personne. Nous observons le quart de ton par le sentiment d'une pure intonation, qui est inné pour ceux qui ont l'oreille juste; mais je ne connois aucun musicien qui pût procéder par quart de ton, s'il s'en trouvoit plusieurs de suite. Notre musique, telle qu'elle est, est déjà trop compliquée, tout le monde en convient; et après avoir célébré les auteurs de nos systèmes, il sera juste un jour de célébrer davantage ceux qui les réduiront à leur juste valeur. Voici quelques aperçus que je soumets aux théoriciens; je sais d'avance qu'ils sont hasardés et incomplets : mais puisque notre musique est trop surchargée, presqu'en toutes ses parties, parce que chaque musicien a ajouté quelque chose au système général, ces idées, fussent-elles erronées, sont un bien si elles deviennent la source d'une heureuse réforme.

Premier aperçu.

QU'ON nous montre, s'il est possible, qu'il

ne faut qu'une ou deux clés pour l'étendue des voix et des instrumens. La clé de *sol* ordinaire sur la seconde ligne pour les dessus, les violons, flûtes, haut-bois, &c. La clé de *sol*, toujours sur la seconde ligne, mais ayant une forme différente, pour la haute-contre, la taille, ce qui indiquera que celle-ci est à l'octave basse de la clé de *sol* ordinaire. La flûte, la petite flûte, jouent aujourd'hui presque toujours au-dessus de la portée; il y a souvent trois, quatre lignes ajoutées, ce qui est très-gênant pour l'exécutant, et fait un mauvais effet, pour le coup-d'œil, dans une partition. Pourquoi ne pas mettre deux clés de *sol* l'une à côté de l'autre dans les endroits trop hauts? ce qui voudra dire : *Jouez à l'octave.* La basse et la viole peuvent jouer sur la même clé de *fa* posée sur la quatrième ligne, mais celle propre à la viole aura une forme différente, pour indiquer qu'elle joue à l'octave haute de la basse. En vain on me dira que pour trouver *ut* dans tous les endroits de la portée, et pour la facilité de la transposition, il faut, de

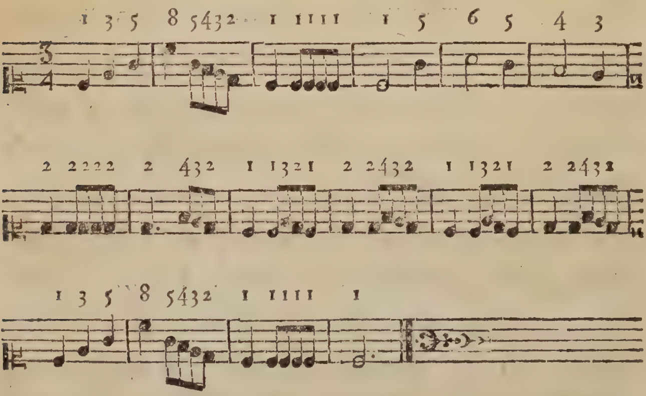
plus que nous n'avons encore, une clé d'*ut* sur la seconde ligne ; la transposition, inutile à bien des égards, ne mérite pas ce conflit, cette abondance de clés.

Second aperçu.

Rousseau a proposé de nommer, en solfiant, les notes par leurs intervalles 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, au lieu de dire *ut, re, mi, fa, sol, la, si.* Il voudroit en outre ne point se servir des lignes qu'on appelle *portée,* et remplacer les silences par des zéros. Oter les cinq lignes ou la portée au musicien-pratique, c'est le priver de son élément pour y en substituer un autre qui est sujet à de grands inconvéniens. Pour marquer la différence d'un son avec son octave ou sa double octave, *Rousseau* ne demande qu'un ou deux points *i*, *ï*. A-t-il fait attention que ce point effacé, ou oublié par le copiste, détruit la mélodie et renverse l'harmonie? Je voudrois aussi qu'on solfiât en nommant les sons par leurs intervalles; cet avantage seroit considérable; et si l'on perfectionnoit cette méthode au point d'appeler *sept* toutes les notes

sensibles, et *quatre* * certaines notes portant le *bémol* ou *bécarre*, qui font ordinairement changer la modulation dans le courant d'un morceau, l'élève, en solfiant, expliqueroit en même-temps la marche harmonique de chaque modulation.

EXEMPLE sur cette manière de solfier.



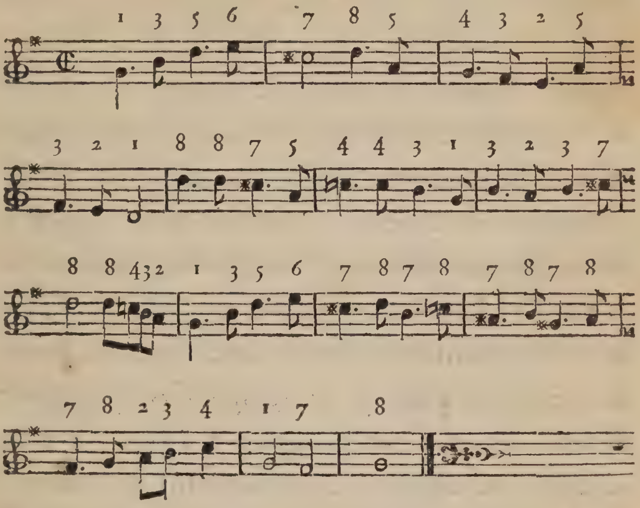
Pourquoi, dit l'élève, avez-vous pris un air connu ? — Parce que j'aime à enseigner une chose qu'on ne sait pas, par une que l'on sait.

---

* Je remarque que le mot *quatre* ayant deux syllabes, il n'y auroit pas d'inconvénient à prononcer *quat* en solfiant.

C'est un initiatif naturel qu'en toute chose on devroit observer.

EXEMPLE sur la manière de solfier, en indiquant, en même-temps, les changemens des tons ou des gammes, ou enfin, ce qu'on appelle modulations.



Troisième aperçu.

LA méthode de solfier indiquée dans l'aperçu précédent, fait naître une autre idée ; c'est celle de faire d'abord composer à l'élève, qui se destine à la composition, des chants doux,

aimables, gais ou passionnés, mais toujours très-chantans, sans lui parler, quant à présent, de la basse, à laquelle il est souvent obligé de sacrifier la mélodie. Si le chant est beau, de quelque genre qu'il soit, la basse se trouvera aisément. C'est, n'en doutons point, la mélodie ou le chant qui donne l'originalité et la célébrité au compositeur, plus que les recherches harmoniques. C'est donc vers l'étude de la mélodie, vers celle de la sensibilité naturelle à la jeunesse, qu'il faut d'abord porter l'attention de l'élève. Après lui avoir appris à être chantant dans tous les genres, non pas à la manière du contrepoint, de laquelle on rejette soigneusement les phrases de chant, les notes d'agrément, pour y substituer des syncopes; après, dis-je, avoir appris à l'élève à tout sacrifier au chant, apprenez-lui le contrepoint; rendez-le savant harmoniste, il le deviendra; mais les principes dont il est muni ne lui permettront jamais d'être dur, baroque, et de sacrifier la belle mélodie à l'entrelacement des accords. Son harmonie se ressentira de ses premiers principes; son harmonie sera

mélodieuse, et c'est la seule qui plaise. Je ne m'étendrai pas ici plus long-temps sur cet objet de la plus haute importance : dans le chapitre intitulé *De l'Étude*, et dans le *Résumé* général, j'aurai occasion d'y revenir.

Quatrième aperçu.

On a souvent dit, avec raison, qu'il n'y a que deux sortes de mesure, celle à deux temps et celle à trois. Tout le monde sait que les fractions $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$, &c. sont inutiles en faisant trois notes pour deux. Aussi ne nous servons-nous pas du tiers de toutes les mesures connues, et chaque jour le nombre diminue. Les artistes, en général, ont peu de morgue; il suffit qu'on leur montre le mieux de ce qu'ils font, ils le suivent, non pas tout de suite, parce qu'ils veulent être sûrs de l'avantage des réformes qu'on leur propose, avant de rompre leurs habitudes.

Cinquième aperçu.

Quand on réfléchit que la nature ne donne qu'un son auquel deux autres sont attachés et

ne se font entendre que dans un lointain inappréciable lorsqu'on ne les cherche point ; que ce son 1 joint à 12 et 17 répondant à 5 et 3, donne ceux-ci, 1, 3, 5, ou *ut, mi, sol,* avec lesquels sons nous avons fait tous nos systèmes : on est étonné des nombreux produits d'une donnée aussi simple *. N'étoit-il pas naturel à l'homme qui découvrit *ut, mi, sol* dans le corps sonore, de renverser ces trois notes et de dire, tantôt en montant, *ut, mi, sol; mi, sol, ut; sol, ut, mi;* et en descendant, *mi, ut, sol; ut, sol, mi; sol, mi, ut!* Pourquoi donner trois noms à ces trois accords, puisque c'est trois fois le même ? En faisant la même opération sur les accords de *dominante,* de *grande sixte,* de *fausse quinte* qui ne devient telle qu'en faisant monter la basse d'un demi-ton, nous voilà réduits à trois accords primitifs. Que la basse fasse une des trois ou une des quatre notes contenues dans un accord, que nous importe ? La basse continue est le plus

---

* Si ce phénomène de trois en un, ou d'un en trois, n'avoit pas échappé aux théologiens, ils en auroient sans doute tiré une comparaison.

souvent une partie d'agrément, et il semble que l'accord ne doit point changer de nom, selon ses caprices. On sera étonné que je ne range pas la *septième diminuée* au rang des accords fondamentaux, puisqu'elle est, sans contredit, le plus riche de tous les accords; voici ma réponse : Le mode mineur engendre cet accord, c'est la septième de sa note sensible, et il est composé de toutes les mauvaises notes de la gamme mineure. Si la *septième diminuée* est un accord fondamental, rien n'empêche que toutes les septièmes des deux modes ne soient aussi fondamentales. Il y aura donc autant de septièmes qu'il y a de notes dans les gammes majeures et mineures; car quoique plusieurs de ces septièmes soient les mêmes par la disposition des tierces, elles ont toutes différentes issues, et c'est quelque chose que cela. Mais il s'en faut bien que je veuille pousser si loin l'analogie, puisque ce chapitre indique le contraire. L'on verra l'origine que je donne à la *septième*. Si j'ai donné deux *septièmes*, celle de *seconde* et celle de la *dominante*, comme accords fondamentaux, je l'ai fait pour me

soumettre à la règle d'octave accoutumée. Je suis encore plus éloigné de reconnoître pour fondamentaux les accords dits *par supposition ;* en permettant ce mot, tout est permis, tout est règle dans les arts. N'en doutons point, il n'y a qu'un seul accord *ut, mi, sol*, que donne le corps sonore; tout le reste est l'ouvrage des hommes. Je sais qu'il est des corps sonores qui donnent des sons concomitans autres que tierce et quinte; mais je crois qu'ils sont fêlés ou mal proportionnés. Je sais que les sons harmoniques qu'on obtient en effleurant une corde tendue, donnent aussi des sons accessoires. Je sais que la division de la corde donne une septième, et d'autres dissonances encore; mais qui ne croira, avec quelque certitude, que cette harmonie superficielle est trop énigmatique pour être la base d'un système? Que de musiciens nous ont donné leurs rêveries, leur bêtise fondamentale pour des règles de l'art! A quoi comparez-vous, me demandoit-on un jour, la musique trop surchargée d'accords? Je répondis qu'elle est pour l'ouie, ce qu'est pour l'odorat un pot pourri d'odeurs.

Sixième

Sixième aperçu.

Pourquoi la rage de paroître savant nous fait-elle multiplier nos entraves ? Ayons plutôt celle d'être simples. La simplicité est ce qu'il y a de plus beau dans les arts, soit dans la théorie, soit dans la pratique, et, certes, elle n'est pas le moins difficile à trouver.

La longue théorie des accords dissonans est ce qui étonne le plus les élèves en composition : ce seroit réellement leur rendre service que de leur en montrer l'origine sous des aspects peu effrayans. Par exemple, on pourroit leur dire que les sons dissonans qui doivent être préparés et sauvés, ont une même origine avec la petite note de suspension ou l'*appoggiatura* des Italiens. C'est soutenir au-delà du temps une ou plusieurs notes de chant, après que la basse a changé de place pour faire désirer un instant le repos plus ou moins prononcé sur la consonnance qui suit. On leur diroit que, par tout où l'on fait une petite note de suspension dans le chant, l'on fait presque toujours une dissonance préparée et sauvée. On a par la suite

prolongé singulièrement ces mêmes dissonances; elles durent quelquefois une ou plusieurs mesures; alors, certainement elles ne sont plus des petites, mais de très-grosses notes. Au reste, il est vrai que dans tous les cas, les dissonances les plus longues et les plus dures, sont des suspensions prolongées, des petites notes devenues longues. Si la basse prépare la dissonance, comme dans l'accord de *seconde*, c'est elle qui la sauve; et dans ce cas c'est la basse qui est censée avoir fait une note de suspension.

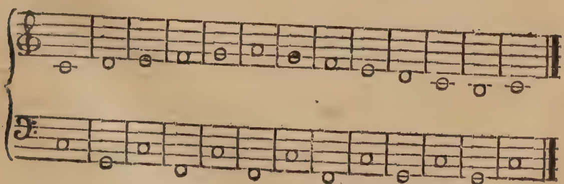
Si la dissonance, dira-t-on, n'est pas dans la nature; si elle n'est qu'une espèce d'*appoggiatura*, il n'existe donc en musique que des consonnances, ou des accords parfaits, ou enfin un accord parfait? C'est la vérité. J'ai lu, comme tout autre, ce qu'ont dit les auteurs sur la formation de la gamme accompagnée; et leur manière de créer la dissonance sur la *dominante* et la *sous-dominante*, ne m'a pas satisfait. On pouvoit être plus simple, s'éloigner moins de la nature, et je vais tâcher de le démontrer. Je ne sais si la manière que je vais décrire est neuve; du moins ne me rappelé-je point de

l'avoir lue nulle part. Mais comme je n'ai lu que la dixième partie des grimoires qu'on a écrits sur la musique, je puis me tromper ; en tout cas, dans le temps où nous sommes, je ferois bien encore de répéter ce que d'autres auroient dit.

Il est naturel à tout élève de demander à son maître, pourquoi l'on accompagne la gamme de la manière usitée par tout le monde ; au lieu d'entrer dans l'explication du système de *Rameau*, voici ce que je répondrois à l'élève : Il faut chanter la gamme comme les anciens ;

et vous trouverez une basse fondamentale composée de la tonique et ses deux *dominantes*, lesquelles trois notes portant par tout *accord parfait*, vous donnent la gamme des anciens.

EXEMPLE.

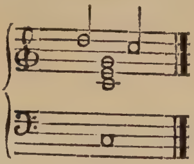


Jusqu'à présent il n'y a point de dissonances en musique ; il en faut cependant, sans quoi le chant n'auroit point ses ombres comme la peinture, et, à la longue, il deviendroit fade. Disons donc ceci à l'élève : « Les dissonances, dont on » vous épouvante, sont des ombres qu'on se » ménage pour faire désirer le repos des conson- » nances ; ce sont des petites notes, des notes » prolongées ou anticipées qui vont toujours se » résoudre à leur destination, après avoir tenu » l'oreille en suspens ». Allons, jouez-moi toute sorte de dissonances, qu'on appelle *septième, neuvième, seconde, quarte, triton...,* tantôt *superflues,* tantôt *diminuées,* c'est-à-dire, tantôt *dièses,* tantôt *bémols* ou *majeures* ou *mineures,* selon les cas. Allons, faites des *neuvièmes ;* c'est un accord savant, à ce qu'on dit. — *L'élève ne sait que faire.* — Eh bien, dit le maître, faites donc les accords parfaits de vos trois notes de basse avec lesquelles vous avez accompagné votre gamme. L'élève joue avec des accords parfaits :

Eh bien, par tout où vous aurez à faire de votre

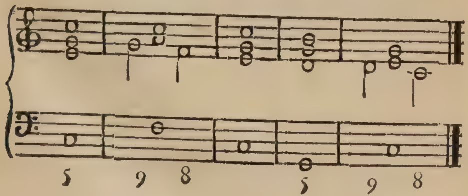
main droite l'octave de la basse, faites désirer un moment cette octave en soutenant la note précédente, et vous ferez des *neuvièmes*. Dès la 1.[ere] note de basse, l'élève fera peut-être ceci:

EXEMPLE.

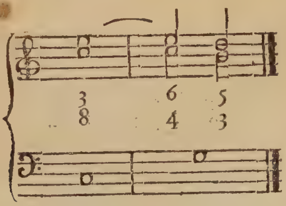


Non, c'est trop que de commencer par un son dur. Avec le temps la mode en viendra peut-être. Vous avez entendu dire qu'il falloit préparer les dissonances et les sauver? — Ah! mon Dieu, oui! — Eh bien, cela veut dire uniquement qu'il faut que la petite note se trouve dans l'accord précédent. Recommencez votre basse et faites des *neuvièmes* par tout où votre octave de la basse sera préparée.

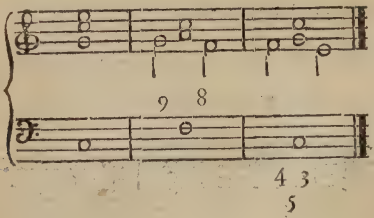
EXEMPLE.



Allons, faites des *quartes* en jouant toujours *ut, fa, ut, sol*, comme il vous plaira, et toujours avec accord parfait, qui est le seul accord donné par la nature.



Fort bien; vous avez fait deux petites notes à-la-fois; toutes deux préparées dans l'accord précédent, toutes deux sauvées. — Sont-ce deux dissonances? — Vous savez bien que non, l'une est *quarte*, passe pour celle-là, tout au plus; car la *quarte* n'est qu'un renversé de la *quinte*. *L'élève joue :*



Très-bien; voilà une petite note *quarte*, qui vous prouve qu'elle est dissonante quelquefois.

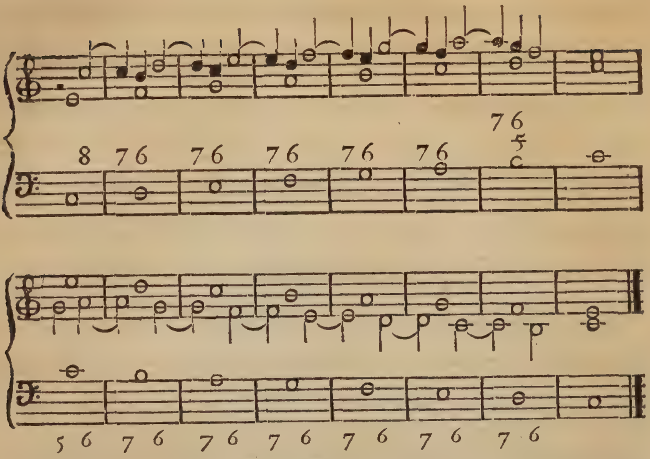
La première devoit s'appeler *quarte* et *sixte ;* celle-ci, *quarte* et *quinte.*

L'élève : Faisons donc des *septièmes!*—Faites-en.

L'élève joue :

Mais je n'en trouve pas une qui soit préparée et qui puisse se sauver comme la *neuvième* et la *quarte.* — Je sais bien pourquoi. — Dites-le moi donc. — *Neuf* descend à *huit*, c'est une *octave. Quatre* descend à *trois*, c'est une *tierce. Sept* descend à *six*, c'est une *sixte*, et il n'y a point de *sixte* dans l'accord de la nature, à moins qu'on ne mette la basse au dessus, et le dessus à la basse. — Eh bien, faisons-le. — En ce cas, faites à la basse l'échelle diatonique ; vous aurez tantôt un son du corps sonore, tantôt un de ses accompagnemens, et vous trouverez une *septième* par tout sur chaque note, soit en montant, soit en descendant la gamme.

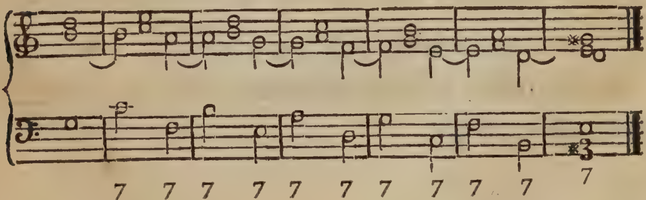
EXEMPLE.



Il y a une autre manière de mettre la *septième* par tout; c'est lorsque la basse monte par *quarte* et descend par *quinte*. Alors la *septième* se trouve sur chaque note de basse.

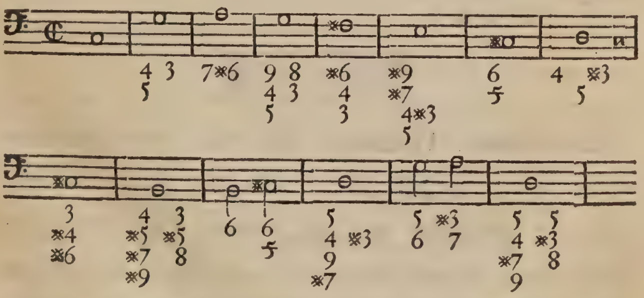
EXEMPLE.

Le maître joue :



L'élève : Pourquoi ce *dièse* sur le *sol !* —C'est

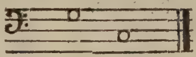
parce que j'ai voulu changer de ton. Chaque fois que vous substituerez la *tierce majeure* à la *mineure* qu'on attend, vous changerez de ton ou de gamme. — L'on peut donc, presque sur chaque note de basse, trouver une petite note ou une dissonance? — Oui. — Ah que j'aime à faire des dissonances! — Vous voulez paroître savant parce que vous ne l'êtes point. Lorsque tous les accords vous seront également familiers, vous ne les estimerez qu'autant qu'ils seront bien placés. Il faut cependant vous contenter; ce n'est point peine perdue dans ce moment-ci; car il faut connoître, avoir senti les effets différens des accords pour pouvoir ensuite les appliquer avec justesse aux accens des passions. Jouez cette basse :



L'élève : J'ai deux choses à vous demander.

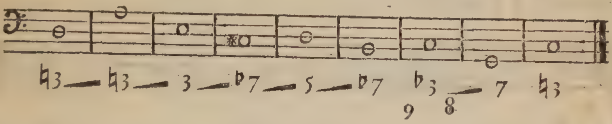
— Dites. — Vous ne m'avez pas parlé dans votre système, de l'accord de *quinte* et *sixte*, ni de celui de la *fausse quinte*. D'où viennent-ils ? Sont-ce encore des petites notes, des notes de passage ? — Ma foi, je crois que oui. Je vous ai dit qu'on mettoit une *septième* sur la *dominante ;* voilà la *fausse quinte* trouvée en déplaçant la basse. Au lieu de faire la *tierce majeure* qui est de l'essence de la *dominante*, faites la *tierce mineure*, vous avez alors une *septième de seconde*, et une *grande sixte* sur la quatrième note de la même gamme. — Mais enfin, dans votre système, comment faites-vous naître la *septième de dominante !* Est-ce à propos de botte ? — Non. Jouez une *dominante* sans *septième* et allez ensuite à sa *tonique*.

L'élève joue :



Le maître : Chantez *sol*, *mi*, pendant que votre basse fait *sol*, *ut* . . . . N'avez-vous pas, et presque malgré vous, fait entendre le *fa* entre le *sol* et le *mi* ? — Oh, oui, c'est encore une note de passage, une petite note.

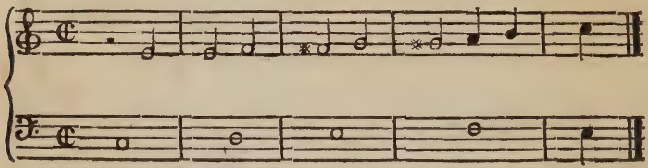
— Quelle est la seconde chose que vous avez à me demander ? — Pourquoi cette multiplicité de chiffres qui me semblent souvent inutiles, lorsqu'ils ne font que répéter l'accord qu'on a sous les doigts ? — C'est pour paroître savant qu'on les met ; une barre suffit lorsque le même accord reste sur plusieurs notes de basse ; et souvent un chiffre suffit pour indiquer un accord *. Continuons notre basse de la manière que je dis.



Récapitulons ; ceci en vaut la peine. Je dis donc que, au lieu de donner un nom particulier à chaque accord dissonant, on auroit

* Quoique ennemi des complications, j'avoue avoir toujours désiré deux choses qui manquent à notre manière de chiffrer. Je voudrois que chaque *septième* eût une marque qui la fît distinguer. La *septième* de tonique auroit un point 7, celle de *seconde* deux 7, ainsi de suite, autant qu'il y en a. Je voudrois encore que le chiffre qui remplace la note fondamentale, fût distingué par un point, 2, 4, 6. Ces deux choses seroient d'un grand secours.

pu dire : « Quand l'expression et le bon goût » l'exigent, on peut retarder une consonnance » avant de passer à une autre * ». La *neuvième* n'est qu'un retard de l'*octave*, la *quarte* un retard de la *tierce*, la *septième* un retard de la *sixte.* Je ne sais même si la règle de faire toujours descendre la consonnance retardée est de rigueur. Je citerai ce chant pour exemple, qui est très-expressif, et il y en a bien d'autres, sans parler de la *septième superflue*, qui va se perdre à l'octave :

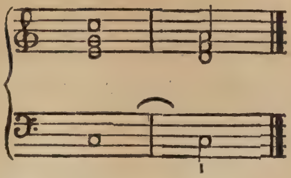


Direz-vous que ce sont des petites notes ? Vous revenez à moi malgré vous. Mais, dira-t-on, quand l'accord entier ne reste pas sur les deux notes de basse, comme la *seconde*, la *septième !*

---

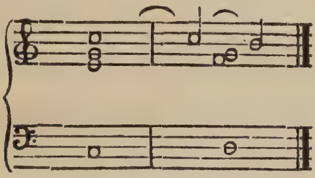
* « Qu'est-ce que l'expression ! le bon goût ! » diront quelques savans. Je leur dirai, à mon tour : « Qu'est-» ce que la science qui conduit au galimatias ! Ce n'est » pas celle que nous devons estimer ».

Accord de seconde.



Aussi quelquefois j'aime mieux, *2, 4, 5*, que *2, 4, 6*, et alors l'accord de *fausse quinte* est tout prêt. Quant à la *septième*, souvent j'aime mieux *3, 4, 7*, que *3, 5, 7*, et alors la petite *sixte* est toute prête.

Accord de septième.



Mon maître, *Casali*, et il avoit beaucoup de goût, me faisoit très-souvent retrancher la *quinte* de l'accord de *septième ;* tout cela revient à mon système.

L'accord de $\begin{smallmatrix}7\\4\\9\end{smallmatrix}$, est-il autre chose qu'un retard d'accord parfait? Celui de *septième superflue* et *sixte mineure* sur *la* faisant basse, n'est-il pas un retard de l'accord *parfait mineur* de ce même *la !* La *quinte superflue* n'est-elle pas évidemment une note de passage?—Mais, dira-t-on

avec raison, la dissonance ne se sauve pas toujours sur la même note de basse. — J'en conviens; alors il faut une règle qui établisse la dissonance avec préparation et solution. Vous avez déjà parlé à votre élève de la *septième de dominante ;* dites-lui encore que chaque note de la gamme, à la basse, soit qu'elle marche diatoniquement ou non, comporte *septième* si elle est préparée. S'il demande pourquoi, vous lui direz ce que vous pourrez, et je crois que vous serez obligé d'en revenir à mon principe du retard des consonnances. En effet, je le répète, qu'est-ce que la *septième,* si ce n'est une *sixte !* Il en est de même de la *quarte retardée* précédant la *tierce.* Pourquoi la *septième* peut-elle se mettre par tout? Parce que, 1.° la *sixte,* solution de cette *septième,* se met par tout ainsi que la *tierce;* parce que, 2.° la *septième* est toujours préparée quand la basse monte diatoniquement, puisque toute note de basse porte immanquablement une octave; parce que, 3.° la *sixte* prépare aussi la *septième,* lorsque la basse descend diatoniquement. La *septième* ne peut, non plus,

manquer de solution, quelque chemin que prenne la basse; car, dût-il se trouver plusieurs dissonances de suite, la *septième* n'est pas moins sauvée en devenant une autre dissonance, qui, à la fin, se sauve complétement par une consonnance. — Direz-vous à l'élève qu'il y a des petites notes qui vont se sauver dans d'autres petites notes? — Pourquoi pas; puisque vous dites qu'il y a des dissonances qui se sauvent par d'autres dissonances.

De même qu'il y a des petites notes non préparées, de même, aussi par exception, la *septième de dominante* se fait sans préparation.

La règle générale, qui veut que les dissonances soient préparées et sauvées, est commune à tous les arts, même à toute la nature. Le peintre nous dit qu'*il faut fondre les couleurs*, c'est-à-dire qu'il faut marier imperceptiblement une couleur quelconque avec les couleurs qui l'avoisinent, et que les couleurs les plus dures ont le plus besoin d'être fondues, c'est-à-dire, d'être préparées et sauvées. L'arc-en-ciel en est un admirable exemple. Le langage du musicien est le même que celui du

peintre. En effet, la nature observe par tout cette grande règle des préparations et des solutions. Par tout, les couleurs de la nature sont nuancées; par tout, quelque indice annonce le commencement et la fin de toute chose. La musique dure et baroque n'est telle, que parce que les sons ne sont point fondus; il y a trop de dissonances accumulées ou trop de dissonances sans préparation et sans solution. Si l'élève vous demande pourquoi, dans le mode mineur, le superbe accord de *septième diminuée* se met par tout; pourquoi par tout après cet accord on peut en faire un autre pareil, quelque note de basse que l'on touche; vous lui direz que la division des trois *tierces mineures* que contient cet accord, en est l'origine; que trois *tierces mineures*, frappées ensemble, correspondent aux douze sons que renferme la gamme chromatique, que l'on peut prendre tour-à-tour pour tonique. N'oubliez pas de lui dire aussi, que la facilité de se servir de cet accord, nous a malheureusement jetés dans une atmosphère ténébreuse, bien préjudiciable à l'art musical; car la science

tue

tue souvent les arts, qui, par leur essence, doivent être agréables.

J'ai parlé dans un autre endroit de l'origine du mode mineur.

S'il vous demande enfin, pourquoi, après un accord parfait majeur, l'on passe plus aisément à celui d'un demi-ton qu'à celui d'un ton plus haut, que répondrez-vous ? Il n'y a qu'une règle pour décider de ces transitions : c'est le rapport plus ou moins éloigné entre les harmonies. Une transition douce est celle où l'accord conserve deux sons de l'accord qui a précédé. La transition est moins douce si on ne conserve qu'un son, plus dure encore si on n'en conserve aucun. Mais répondons à l'élève qui a demandé pourquoi, après un accord parfait majeur, on passe plus aisément à celui d'un demi-ton qu'à celui d'un ton plus haut. L'opinion générale est que la note tonique du premier accord représente une note sensible qui conduit à l'accord parfait d'un demi-ton plus haut; mais il est encore une manière d'envisager ceci : lorsque, entre deux accords éloignés, l'oreille peut aisément en supposer un

qui les rapproche, la transition n'est pas dure. Or, entre le *ré tierce majeure* et le *mi bémol tierce majeure*, on suppose l'accord de *sol tierce mineure*, et l'on est en *mi bémol* avec deux sons conservés. Remarquons d'ailleurs que, entre ces deux accords, on forme toujours un repos, et ce repos représente l'accord de *sol tierce mineure*. C'est aussi par la supposition de l'accord du *sol tierce majeure* que l'on passe du *ré tierce majeure* au *mi* naturel *tierce mineure*. Mais si l'on veut passer du *ré* au *mi tierce majeure*, la transition est dure; car vous n'avez conservé qu'une seule note, et par supposition, ce qui est bien peu pour l'oreille. *

De tout ce que nous venons de dire, il s'ensuit

---

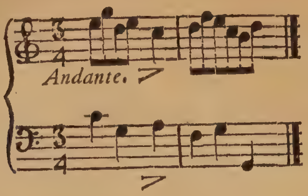
* Nos anciens, qui exigeoient deux notes retenues pour pouvoir passer d'un accord à un autre, qui ne seroient pas passés d'une tonique à sa dominante sans l'accord de *quarte* et *sixte*, ou du moins *quarte* et *quinte*, nous appelleroient des barbares, s'ils entendoient les sauts harmoniques que nous faisons aujourd'hui. Par la suite, on s'est permis de moduler par *quinte* ou par *quarte*, c'est-à-dire d'ajouter ou retrancher un accident à chaque modulation; bientôt on est passé d'une harmonie à une autre, en se contentant de quelques rapports supposés.

que nous avons retranché plus des deux tiers des accords dissonans, et que nous en avons débarrassé la théorie sans les exclure de l'harmonie.

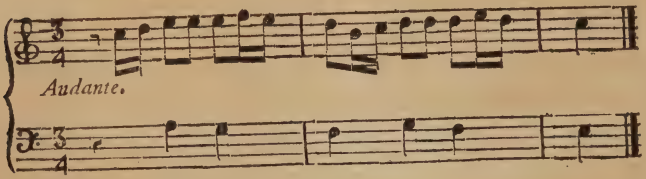
Dites encore à votre élève qu'on ne fait pas deux octaves de suite, parce que ce n'est rien faire pour l'harmonie. Si cependant deux, trois ou quatre sons faisant des *octaves* avec d'autres, vous plaisent, s'ils sont nécessaires pour rendre votre intention, ce n'est plus une faute. Dites-lui que deux *quintes* de suite, entre les parties qui constituent l'harmonie, sont souvent mauvaises, parce qu'elles sont trop bonnes, trop harmonieuses, trop savoureuses . . . . mais que souvent elles produisent des effets excellens, que rien ne peut remplacer.

Jadis, *Mouret* étoit sur le théâtre avec *Rameau* qui faisoit répéter un de ses opéra; chaque fois qu'on répétoit un certain trait de musique, *Mouret* s'extasioit. « Je ne sais, » disoit-il, ce qu'il y a dans cette harmonie, » mais elle m'arrache des larmes ». *Rameau* lui répondit : « C'est une faute que vous admi» rez, il y a deux *quintes* de suite ». Plusieurs personnes m'ont dit aimer beaucoup ce trait,

qui est dans un chœur de *Colinette à la cour :*



Eh bien, à la rigueur, il y a aussi deux *quintes* de suite. Voici un trait que je me rappelle depuis mon enfance ; chaque fois que je l'entendois, dans une messe du feu chanoine *Hamal*, maître de musique de la cathédrale de Liége, j'étois enchanté :



Eh bien, il y a encore deux *quintes* de suite dans ce trait. Disons donc que deux *quintes* ne sont défendues que lorsqu'elles font un mauvais effet. Si, enfin, on regrette que l'élève ne sache pas tout de suite de quoi est composé l'accord le plus dissonant qu'il exécute, je dirai : « Laissez-le faire ; quand il aura pratiqué

» quelques milliers de fois les dissonances, il » voudra voir de quels intervalles elles sont » composées ». Ayons souvent sous nos yeux les données simples de la nature ; elle donne *ut, mi, sol,* et c'est tout. Nous avons formé une échelle diatonique pour remplir les vides qui se trouvent entre ces trois sons ; nous avons continué jusqu'au *si,* par analogie ; et le musicien philosophe qui a le premier fait cette opération, a dû être bien étonné en retrouvant le premier son dans le huitième. *Ut, mi, sol,* sont donc les grosses notes, les sons de la nature ; *si, ré, fa, la,* sont, selon *Bemetz-Rieder,* des appels, des petites notes, ou des dissonances, qui demandent toutes à rentrer dans le corps sonore, et qui, dans quelque phrase de chant que ce soit, y rentrent tôt ou tard, et bon gré, mal gré.

Septième et dernier aperçu.

ENFIN, examinons si nous n'avons pas appris, je ne dis pas les marches de basse, mais le système complet des accords à un élève, lorsque nous lui avons montré tous les accords qui peuvent se pratiquer sur une note de basse?

Alors, par un second procédé plus étendu, on lui feroit voir que chaque nouvelle note de basse qu'il amène en modulant, est elle-même susceptible d'autant d'accords que la première, mais par d'autres progressions.

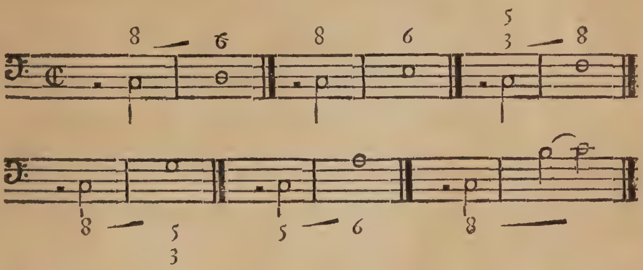
En effet, qu'est-ce que moduler? c'est changer de gamme, c'est courir après des toniques. Il paroît donc que faisant tout ce qu'il est possible de faire sur une note qui, d'abord, a été tonique, et, par la progression des accords, la faisant passer par tous les degrés de la gamme, c'est marcher, c'est parvenir aux vingt-quatre toniques que renferme l'échelle chromatique dans les deux modes.

J'ai dit que toute dissonance préparée n'étoit qu'une prolongation de l'accord que l'on tient, avant de former l'accord qui va suivre. Pour faire des dissonances peu usitées, faites à la basse toute la gamme d'*ut naturel* avec l'accord parfait d'*ut*, et sauvez chaque accord dissonant. Vous avez sur *ut* accord parfait; sur *ré* $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$, que vous sauverez par la *petite sixte;* sur *mi* accord de *sixte;* sur *fa* $\begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}$, que vous sauverez par accord *parfait*, et la *septième*

montera à l'*octave*, ainsi que la *neuvième* y descendra; sur *sol*, vous aurez $\frac{6}{4}$, qui se sauvera par accord *parfait* ou *dominante;* sur *la*, une *septième*, qui se sauvera par la *sixte;* sur *si*, vous aurez l'accord de *seconde*, que la basse sauvera en montant d'un demi-ton.

Un exemple noté n'est pas, je crois, inutile.

EXEMPLE.



Le même procédé est praticable dans le mode mineur.

Ce que nous venons de faire avec l'accord parfait, pourroit-on le faire aussi avec les accords de *septième de seconde*, et celui de *dominante!* non; car, quoiqu'on donne à ces deux accords les noms de *fondamentaux*, ils comportent des petites notes ou suspensions; et ce seroit pousser loin l'analogie, que de prendre la violation de la règle pour la règle elle-même.

Quand on prend un écart de nature pour la nature, c'est-là où l'on devient systématique, c'est-là où nos principes s'embrouillent.

D'après ce que je viens de dire, j'espère que quelque maître d'harmonie essayera de mettre sous les yeux d'un élève encore novice, un tableau plus étendu que celui que j'ai donné ci-devant, composé uniquement de consonnances qui parcourront tous les tons, en préparant toutes les dissonances usitées. Après avoir pratiqué cette longue suite de modulations toute en consonnances, le maître dira à son élève : « Exécutons encore ce tableau, » et créons des dissonances par tout où nous » pourrons, c'est-à-dire, par tout où elles » seront préparées. Faisons des suspensions, » des petites notes autant que possible, et » nous leur donnerons ensuite leurs noms » convenables ». Cette manière de faire créer à l'élève ce qu'il y a de plus difficile en musique, doit être pour lui un procédé aussi délicieux qu'encourageant.

Je désire encore une chose qui manque aux élèves pour la composition et pour l'harmonie;

c'est un tableau bien clair de toutes les marches de basse, ayant pour type la marche simple, d'où sortent toutes celles qui en dérivent.

Si les réformes que nous venons d'indiquer étoient praticables en tout ou en partie, ce que je laisse à d'autres à examiner, le chapitre des *principes généraux de la musique* seroit peu volumineux : ce qui n'empêcheroit pas celui des *exceptions à la règle* d'être considérable. Il y a cette différence entre la règle stricte et ses exceptions, que personne, pour être musicien, ne peut ignorer la règle ; et que les exceptions étant, pour ainsi dire, l'*ad libitum* de l'homme de génie, se multiplient ou s'évanouissent selon le génie de l'artiste, ou selon la mode qui les adopte ou les abandonne. Mais faire des exceptions autant de règles, est un abus ; c'est faire de la science harmonique un labyrinthe inextricable. Il est donc à désirer que les règles de la musique soient simples, stables comme celles de la grammaire, et qu'ensuite mille exceptions à ces mêmes règles, telles que les tropes du langage ordinaire, soient le partage de l'homme

dont on ne peut limiter le génie. Emporté par son imagination, il ne connoît point de synonymes entre les expressions, et, selon les circonstances, il lui en faut d'autres que celles du vulgaire; mais vouloir le suivre dans ses transports, vouloir établir autant de règles qu'il produira de beautés neuves, c'est subdiviser la règle elle-même et l'anéantir.

CHAPITRE II.

ANALOGIE DES COULEURS AVEC LES SONS.

Le père *Castel*, Jésuite, inventa un clavecin qui montroit des couleurs, au lieu de rendre des sons. Composa-t-il son clavecin de plusieurs octaves? le ton de couleur le plus grave étoit-il noir? le plus aigu étoit-il blanc? toutes les autres couleurs étoient-elles placées dans l'intermédiaire? C'est ce que j'ignore. Il semble plutôt qu'il dut représenter le corps sonore et ses aliquotes par les couleurs du prisme ou de l'arc-en-ciel, et qu'ensuite, mélangeant ces couleurs

primitives, il composa le reste de l'octave. Sa première octave étant fixée, les autres plus aiguës ne devoient être qu'une répétition de la première, nuancées plus foiblement en proportion de leur éloignement de la première octave. Voilà l'idée que je me suis faite du clavecin du père *Castel*, dont plusieurs savans attestent l'existence, sans trop expliquer ses harmonies.

On nous dit aussi qu'il existe un clavecin des saveurs; il est aussi aisé à comprendre que celui des couleurs. Quel plaisir il y auroit pour un gourmand de préluder sur un pareil clavecin! En rapprochant, en mélangeant de mille manières toutes les saveurs, il composeroit des harmonies gutturales, tantôt mauvaises, tantôt bonnes, et feroit des découvertes ridiculement précieuses pour un tel homme et ses pareils. Étant à table, lorsque je vois un mets mal apprêté et repoussé par tous les convives, je me dis: « Ces gens-là ne cherchent pas » pourquoi ce mets leur déplaît; il répugne à » leur goût, et tout est dit: si un mets est bien » assaisonné, ils l'adoptent sans raisonnement». Il en est de même de la bonne musique; elle

plaît, elle est saisie par les oreilles pures, elles ne se trompent jamais.

Il semble que chacun de nos cinq sens peut avoir son clavecin :

1.° Clavecin des sons ;

2.° Clavecin des couleurs ;

3.° Clavecin des saveurs ;

4.° Clavecin des odeurs ;

5.° Clavecin du tact ou du toucher.

Nous avons parlé des trois premiers ; celui des odeurs semble avoir beaucoup d'analogie avec celui des saveurs. Celui du toucher est connu et démontré possible par les instituteurs des aveugles, sourds et muets : le C. *Haüi* en est l'inventeur le plus connu ; et en voyant avec quelle facilité les aveugles instruits par lui et ses imitateurs composent en caractères typographiques, corrigent les fautes, en parcourant la planche du bout des doigts, comme s'ils jouoient sur un clavecin de sons, on est persuadé que le clavecin du toucher présentant méthodiquement toutes les formes, seroit utile aux aveugles.

L'homme ingénieux trouvera sans doute

quelque jour des instrumens qui viendront au secours de tous ses sens. Les lunettes à longue vue nous ont fait découvrir de nouvelles étoiles dans le ciel ; quelque instrument acoustique nous fera peut-être un jour entendre d'aussi loin que nous voyons. Les porte-voix sont un moyen de prolongation pour le son de la voix ; mais l'oreille, qui reçoit les sons, est passive dans ce cas : il faudroit, sans le secours d'un tiers, pouvoir entendre soi-même de très-loin. Resteront les sens du goût, de l'odorat et du toucher, qui semblent être encore plus difficiles à propager que l'ouïe.

APPLICATION.

NOUS ferons voir par la suite que chaque gamme usitée de notre musique porte un caractère distinctif. Par une analogie existant entre tous les phénomènes de la nature, le musicien bien organisé trouve toutes les couleurs dans l'harmonie des sons. Les sons graves ou bémolisés font à son oreille le même effet que les couleurs rembrunies font à ses yeux ; les sons aigus ou diésés font au contraire un effet

semblable à celui des couleurs vives et tranchantes. Entre ces deux extrêmes, l'on trouve toutes les couleurs qui sont en musique, de même qu'en peinture, propres à désigner différentes passions et différens caractères.

Les différentes passions colorent notre visage de couleurs différentes. Le noir, le violet indiquent la fureur et la rage; le rouge pourpré indique la colère; le rouge tendre sied à la pudeur; le blanc désigne la candeur : dans ce cas, pour le vulgaire, privation de couleur veut dire abstraction de tous vices. Le jaune est engendré par les chagrins souvent répétés, &c... Je ne doute pas que le mélange de ces différentes passions ou caractères n'engendre de même sur la face de l'homme toutes les nuances des différentes couleurs; ou, pour ne pas prendre les effets pour les causes, que chaque homme organisé différemment ne porte en soi le germe de ses passions, et ne nous montre les couleurs qui les désignent. Voyez comme naturellement chaque personnage d'un drame prend dans ses vêtemens les couleurs qui lui sont propres! ne semble-t-il pas indiquer au musicien les

tons, les sons qu'il doit employer? Toutes ces choses ne sont pas des règles de rigueur; mais la vérité prescrit à l'artiste de les observer, et l'homme qui travaille d'instinct n'y manque jamais sans raison.

CHAPITRE III.

Parallèle entre la Poësie et la Musique.

En cherchant à comparer la poësie avec la musique, on ose à peine se demander pourquoi le sentiment qui fait apprécier l'harmonie des vers, n'est pas le même que celui qui rend sensible à l'harmonie musicale. Je me suis avec raison défié de mes forces, en traitant légérement cette matière dans le premier volume de ces Essais, *p. 151 et suiv.* J'y reviens une seconde fois : puisse cette nouvelle tentative mieux éclaircir la question! Mais dussé-je errer dans cette analyse, et forcer une plume habile d'expliquer ce problème en me rectifiant, c'est tout ce que je demande. On nous dit sans cesse

que la poësie et la musique sont sœurs; qu'elles n'ont jamais autant de force qu'en s'entr'aidant et marchant ensemble. Quelle est donc l'aînée de ces deux sœurs? A-t-on d'abord fait des vers qu'on a mis ensuite en musique? ou a-t-on fait de jolis airs qu'on a revêtus des paroles qu'ils appeloient, et dont ils étoient en quelque sorte la pantomime? Le musicien et le poëte ne seront peut-être pas du même avis sur ce droit d'aînesse; cependant, si l'esprit humain a suivi la gradation naturelle pour parvenir à la découverte des deux arts, il semble que le chant et sur-tout le rhythme musical ont d'abord été trouvés, parce qu'ils sont plus forts, plus sensibles que ceux des vers déclamés. Remarquons en outre que le rhythme poëtique est particulier et propre à chaque langue. En effet, les Grecs, les Romains procédoient dans le mécanisme de leurs vers par des longues et des brèves; les langues modernes, par le nombre fixe des syllabes: les Italiens et les Français y ont de plus ajouté la rime; au lieu que la musique chez toutes les nations procède toujours sur les mêmes bases d'harmonie; que

ces bases sont invariables comme les règles de la géométrie.

APPLICATION.

J'AI vu *Voltaire* de près ; aimoit-il la musique ? assez ; mais ce n'étoit ni comme poëte, ni comme historien, ni comme philosophe qu'il l'aimoit, c'étoit avec ce qu'il lui restoit d'instinct ; et, il faut en convenir, l'instinct a bien perdu de sa force dans une tête qui pense et raisonne au suprême degré. L'étude des sciences ne devroit avoir pour but que le perfectionnement de l'instinct ; mais soit qu'on ne puisse raffiner, quintessencier aucune chose sans en affoiblir la nature, l'instinct s'atténue en se perfectionnant, de même que l'homme sauvage perd sa candeur originaire en se civilisant. Oui, il faut beaucoup d'instinct pour faire et pour sentir la musique ; on ne risque rien de la prendre pour régulatrice, quand on veut découvrir à quel degré l'homme a conservé son antique simplicité. « Cet homme n'aime pas la » musique », veut dire : « Cet homme est si » bête, ou si savant, qu'il est hors de la nature ».

Cependant on fait de bons vers, très-harmonieux, à l'abri de toute critique, quoiqu'avec peu d'instinct. *Corneille, Boileau, J. B. Rousseau* (tout harmonieux qu'il est), aimoient-ils la musique passionnément? j'en doute. *Fénélon, Racine, la Fontaine, Jean-Jacques* l'aimoient-ils? oui. Les premiers, oseroit-on dire, travailloient plus de tête que d'ame; les seconds travailloient, à ce qu'il semble, de tête, de cœur, d'ame et d'instinct. Disons donc que l'homme de lettres, que le poëte par instinct, aiment la musique, et que ceux qui en manquent ne l'aiment que foiblement.

On distingue de même deux sortes de musiciens, celui qui opère d'instinct avec les données de son art, et celui qui, avec peu d'idées ou d'instinct, combine savamment l'harmonie. Il est même, entre le musicien et le poëte qui travaillent d'inspiration ou par le mécanisme de leurs arts, un rapprochement remarquable, c'est-à-dire, que le musicien et le poëte travaillant d'inspiration, se recherchent, comme ceux qui n'opèrent que par le mécanisme de leurs arts se recherchent aussi.

En effet, les odes de *Jean-Baptiste Rousseau* ne peuvent être mises en musique que par le musicien harmoniste, tandis qu'il faudroit beaucoup de chant, d'idées et d'instinct pour mettre en musique les vers sentimentaux de *Racine* *. Néanmoins les musiciens des deux genres aiment la bonne poësie, quelle qu'elle soit, parce qu'ils y retrouvent toujours une partie des élémens de l'art musical : d'où il faut conclure que la poësie n'a pu exister qu'après la musique, dont elle a emprunté le charme de l'harmonie et de la cadence. Quoi ! dira-t-on, la parole et ses immenses produits sont ici comme dépendant du chant et du rhythme musical ? quel délire ! On ne doit pas m'accuser d'avoir cette idée, puisque j'ai souvent dit le contraire dans cet écrit ; mais je distingue la prose naturelle d'avec les vers, et je dis que la poësie n'est qu'une prose mise en musique.

* Ceci n'est pas contradictoire avec ce que j'ai dit au chapitre intitulé : *Pourquoi les passions agissent-elles souvent par leurs contraires ?* Trop de rapports peuvent être nuisibles, y ai-je dit ; de même que sans aucun rapport, deux talens réunis sont incompatibles.

CHAPITRE IV.

DE L'IMITATION.

Il n'y a rien de neuf, point d'idées innées dans les arts d'imitation. Je dis plus, il ne doit point y en avoir, ou le mot *imitation* seroit, pour ces mêmes arts, une fausse dénomination. Mais en imitant toujours, le procédé des arts n'en est pas moins difficile à saisir, 1.° parce qu'il faut savoir prendre ses imitations dans un juste rapport avec le sujet que l'on traite; 2.° parce qu'après avoir saisi tous les rapports imités qui conviennent à notre sujet, il faut que l'artiste sache en faire un tout, que l'œil ou l'oreille et le sentiment saisissent avidement. Le moindre détail qui ne concourt pas à perfectionner l'ensemble, est un défaut.

APPLICATION.

Tous les corps sonores sont dans la nature;

la voix humaine est la voix par excellence * ; tous les instrumens que nous fabriquons, ne nous donnent que des sons imités de cette voix ou de celle des animaux. Les instrumens que l'on pince ou que l'on frappe, sont ceux qui parlent le plus à l'imagination, parce qu'ils imitent moins les voix de nature. Qui dit *imagination*, dit *nature factice*. La vraie nature est en nous, nous suit par tout, et nous devrions la chérir par-dessus tout ; mais une foule de préjugés, tous nés de la société, nous la rend presque étrangère. Fatigués, pour ainsi dire, de notre habitation naturelle, nous nous croyons heureux en nous transportant dans un monde imaginaire, qui nous change de place, nous désennuie, en nous séparant de nous-mêmes.

* Il n'y a aucun rapport entre la voix humaine et les corps sonores. Toutes les matières ductiles, le bois sec et dur, les cordes tendues, ne rendent qu'un son et ses aliquotes tierce et quinte. La voix humaine est l'instrument que la nature a donné à l'homme : elle est susceptible de rendre toutes les inflexions. Le son de la voix a-t-il ses aliquotes ? je l'ignore. On diroit que les aliquotes sont données par la nature aux sons *machines*, de même que l'instinct est donné aux bêtes.

Les instrumens à sons soutenus, les instrumens à vent sur-tout, sont les plus parfaits, d'autant qu'ils se rapprochent des voix de nature. C'est pour cette raison qu'ils agissent moins sur l'imagination. En écoutant un basson, une clarinette, on croit entendre les plaintes d'un homme ou d'une femme : l'on est presque humilié de retrouver sa voix dans un instrument. L'homme amoureux sur-tout veut que les charmes de sa maîtresse soient inimitables; et, à moins qu'il n'ait besoin d'être consolé du tourment de l'absence, il ne prétend pas qu'un instrument, qu'un morceau de bois fait au tour, rende les accens d'une voix si chère. Il veut enfin qu'un objet tendrement aimé, soit unique dans toutes ses perfections; se trop rapprocher de lui, est un crime aux yeux de l'amant. J'avoue avoir éprouvé un secret dépit en voyant un frère trop ressemblant à sa charmante sœur. Si les jolies femmes sont de bonne foi, elles diront qu'elles n'aiment leur ressemblance ni en bien, ni en mal, car l'une et l'autre est pénible pour l'amour-propre.

L'on permet à la musique d'imiter les accens

qui naissent de la joie; mais exprimer la douleur, mourir en chantant, quelle folie! disent les ignorans. Pourquoi donc? c'est au contraire l'extrême douleur, les cris du désespoir, qui nous donnent les accens les plus rapprochés de la musique imitative. Écoutez cette mère éperdue qui retrouve son fils percé de coups, ou que les flots ont rejeté sur le rivage :

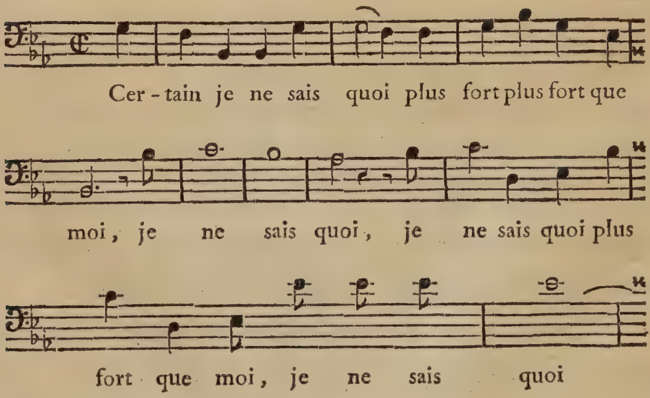
Mon fils est mort!
Mon fils!
Mon fils!
Mon fils!
Il est mort!
Il est mort!
Il est mort!

Elle changera vingt fois de modulation pour dire ces paroles; je défie le musicien le plus ignare de ne pas noter ses accens : voilà la nature. Condamnez après cela la musique tragique et les répétitions, lorsque l'ame est agitée! . . . Insensés raisonneurs! dites plutôt que la nature a tort d'élever la voix de ses victimes.

Quant aux répétitions des mots ou des phrases, nous dirons qu'elles sont de l'essence

de la musique, sur-tout dans le genre comique, et lorsque les sentimens sont exaltés. C'est souvent par les répétitions d'une même phrase de paroles, que l'on juge si le musicien est dans la nature du personnage qu'il fait parler. Si sur quatre fois qu'il répète une phrase, il n'y en a qu'une bonne, les trois autres sont au moins inutiles : il faut, pour travailler comme *Pergolèze*, que l'énoncé de la phrase soit juste dans la déclamation, sans être outré, et qu'ensuite chaque répétition de cette même phrase ajoute et fortifie son expression.

EXEMPLE tiré d'un air de Pergolèze *dans la* Servante maîtresse.



Voilà quatre phrases de musique qui répètent les mêmes mots et toujours différemment, et en ajoutant à l'expression. *Pandolphe* ne peut trop appuyer sur son *certain je ne sais quoi*, qu'il sait bien être de l'amour, qu'il n'ose s'avouer à lui-même.

La première de ces quatre phrases est simple ; la seconde en notes longues, veut dire : « Je m'y perds » ; la troisième en sons agités de haut en bas, dit : « J'en ai l'esprit bouleversé » ; la quatrième est le complément de l'expression : cette note tenue, ce cri après lequel les sons descendent rapidement, ne laissent plus rien à désirer ; et il me semble impossible d'ajouter une cinquième phrase aux quatre existantes.

Mais les accompagnemens de tout un orchestre, dira-t-on, sont-ils aussi dans la nature ? — Non ; aussi est-il caché à vos yeux ; et, en accompagnant, en soutenant, en fortifiant, quelquefois même en contrariant le chant de l'acteur, l'orchestre parle pour la multitude

qui prend part à l'événement. — Et si l'acteur est seul dans une prison, dans une forêt, et ne doit pas être entendu, alors que fait l'orchestre? — Il vous représente vous, spectateurs, qui devez dire tout ce qu'il dit, si la musique est bien faite. Je sais que vous allez me répondre que vous-mêmes n'êtes pas sensés être présens à une action théatrale; mais l'orchestre n'y est pas plus que vous, puisqu'on le cache. Je dirai plus, jamais l'orchestre ne parle que pour fortifier l'expression; et vous, spectateurs, vous la contrariez souvent par vos murmures ou vos applaudissemens. Un *bis* commandé par le parterre, détruit souvent l'illusion pendant le quart-d'heure qui lui succède.

L'imitation plaît donc à l'homme lorsqu'elle est embellie. Au théâtre tout est factice : le personnage, son langage, les instrumens qui l'accompagnent, ses habits, les décorations. Si nous voulions voir des scènes plus naturelles, nous les verrions dans l'intérieur de nos maisons, dans les rues; mais c'est l'imitation de la belle nature que nous cherchons pour nous amuser, et l'art d'imiter est le partage

de l'homme créé, comme la nature est la mère de toute création.

Si le vrai principe, en musique, eût été connu de nos anciens, on ne seroit pas resté si long-temps dans une indécision fatigante (1). Je le répéterai cent fois, parce que je n'écris que pour prouver cette vérité : oui, la musique imitative a son principe tout entier dans la nature. Indépendamment du corps sonore qui, avec ses aliquotes, est pour la musique ce que sont les couleurs du prisme pour la peinture, il est pour la musique un principe certain, le seul par lequel le musicien puisse appliquer à son art, et sans arbitraire, les sons de la nature : il consiste à retracer toutes les inflexions de la parole, comme le principe de la peinture et de la sculpture consiste à tracer les formes, les contours et les couleurs des êtres animés ou inanimés. Mais, il faut en convenir, faute d'avoir connu et développé ce principe, la musique a bien plus parlé aux sens des hommes qu'à leur raison. Pour ne plus laisser d'arbitraire, autre que la musique vague qui l'est par essence, définissons encore tous les

genres de musique, que j'ai tous indiqués dans le courant de cet ouvrage. Mais ici rapprochons-les pour ne former qu'un seul tableau*. Que l'amateur sache dire, une bonne fois, en écoutant un opéra, ou différens morceaux de musique dans un concert : « Cette musique est » de tel genre ; ce genre est bien ou mal saisi » par l'artiste » ; c'est-à-dire, il a, ou n'a pas le talent de la chose qu'il a entreprise.

Il y a trois genres de musique : le pathétique, le genre gai, et un troisième qui participe de ces deux premiers, et qu'on appelle *mixte* ou *demi-caractère*. Il y a trois moyens physiques pour le compositeur, qui sont l'harmonie, la mélodie et le mélange de l'une et de l'autre **.

---

* Il seroit insensé de me reprocher, dans ces second et troisième volumes, la répétition de choses qui se trouvent dans le premier. Alors, c'étoit un discours, une promenade d'idées qui m'étoient suggérés en repassant en revue mon éducation et mes ouvrages. Ici, c'est l'application ou des mêmes ou de nouvelles idées à un objet déterminé ; enfin, ce qu'une passion ou un caractère comporte, je dois le dire, ou redire par obligation.

** J'entends par *harmonie de la nature*, le corps sonore, qui sans doute est harmonieux, puisqu'il fait entendre

Il y a trois moyens plus matériels, parce qu'ils sont l'ouvrage de l'homme : c'est la musique imitative, soit qu'elle suive la déclamation des paroles, les chants des oiseaux, le bruit des vents....; la musique vague, idéale, mais chantante, qui n'imite rien, ou du moins rien de connu; et celle, bien précieuse, sortie de ces deux genres; c'est-à-dire que dans celle-ci tous les contours, les inflexions de la déclamation y sont métamorphosés en chant pur et mélodieux. Je ne crois pas qu'il existe d'autre genre ni d'autre moyen pour le musicien; mais qu'il possède un de ces genres, qu'il le possède bien, il sera cité comme un modèle.

Examinons à présent ces différens genres, ces différens moyens; osons prémunir le jeune artiste sur le danger d'en abuser; découvrons

---

ses aliquotes tierce et quinte. J'entends par *mélodie naturelle*, le chant que le hasard, ou l'homme sensible et non instruit peut tirer des trois sons du corps sonore. Il est bien un quatrième moyen pour le compositeur, c'est le rhythme ou le mouvement; mais je ne l'indique point, parce qu'il se trouve réuni quelquefois à l'harmonie, et toujours à la mélodie.

le vice des compositions qui sont sans caractère, parce que l'artiste a confondu tous les genres à-la-fois dans un même cadre. On verra que c'est presque toujours pour vouloir trop faire, que l'ignorance se décèle.

Il est trois genres de musique, avons-nous dit, le pathétique, le genre gai, et un troisième qui participe des deux premiers et qui est mixte.

Du genre pathétique.

Si l'on croit, par exemple, avoir fait de la bonne musique pathétique, quand on a seulement déclamé les paroles dans un chant commun, on se trompe : on s'est montré bon déclamateur, j'y consens ; mais non pas bon musicien, à moins que l'orchestre, par la mélodie ou l'harmonie, ne répande sur ce chant déclamé tout le charme qui lui manqueroit sans lui. Enfin, si dans l'accompagnement vous ne trouvez pas l'homme de génie, dites hardiment : « Ceci est l'ouvrage d'un homme de » bon sens, mais point d'un artiste sensible, » chaud et fécond ». *Gluck* déclamoit souvent

très-bien, il faisoit aussi des chants fort communs en déclamant ; mais alors son orchestre devenoit l'acteur, et entraînoit par son mouvement, son harmonie ou le charme de sa mélodie. C'est, je crois, la bonne manière de faire en musique la haute tragédie où les passions sont exaspérées : après une convulsion, l'acteur doit rester anéanti ; mais l'orchestre qui parle alors pour la multitude, doit savoir le plaindre, le consoler, ou lui reprocher ses forfaits. *Gluck*, ainsi que *Pierre Corneille*, montre souvent de longues négligences qui sont relevées par des traits sublimes. L'a-t-il fait exprès? ses partisans disent que oui ; moi, je dis non. Il est pour l'artiste deux manières d'opérer qui dépendent de son organisation et non de sa volonté : l'une consiste à savoir saisir les points principaux d'un ouvrage avec beaucoup d'énergie et de vérité ; cette énergie ne peut être continuelle, puisque les endroits lui sont indiqués par les situations du drame ; et pour monter très-haut dans certains momens, il faut bien descendre pour s'y préparer. L'autre manière consiste à faire un tout ensemble parfait,

autant que l'homme en est capable. Tout est beau, tout est soigné; telle qu'une belle tragédie de *Racine,* chaque tirade, chaque vers ont des beautés qu'on ne se lasse point d'admirer; mais si, relativement à cette manière de faire, quelques endroits demandent encore plus de soin que le corps de l'ouvrage, il devient alors impossible d'y parvenir. Le grand artiste sait que *le plus que beau, le plus que parfait* est une double chimère. « Je ne puis faire mieux, » vous dira-t-il; mais je puis produire une » beauté d'un autre genre». L'artiste sans expérience voudra peut-être tenter de réunir les beautés de ces deux manières de faire. Hélas! je le plains! nouveau *Phaëton,* il se précipitera avec le char du soleil.

Du genre gai.

Si le genre gai ne présente pas un chant déclamé saisi avec esprit, beaucoup de goût, et sur-tout avec vérité; si les accompagnemens ne disent pas tout ce que le chant n'a pu saisir; si enfin l'artiste manque à l'une de ces conditions ou qu'il les exagère, sa musique, qu'il croira

croira gaie, sera en effet la plus triste musique du monde. Point de milieu : quand on veut être aimable, il faut l'être tout-à-fait, sinon l'on n'est que ridicule.

Du genre mixte.

Le genre mixte est le plus aisé des trois, parce que l'artiste a deux moyens, parce qu'il lui suffit d'être chantant en déclamant peu ou point ; et avec un rhythme bien adapté à la chose, le succès des compositions de ce genre est presque sûr.

Il y a trois moyens physiques, avons-nous dit, qui appartiennent au compositeur : c'est l'harmonie, la mélodie, ou le mélange de l'une et de l'autre.

De l'Harmonie.

L'harmonie la plus savante n'est supportable que par intervalle; sa continuité assomme, parce qu'elle ne présente que les élémens de la mélodie : c'est lire dans un dictionnaire des mots isolés ; mais, il faut en convenir, à moins qu'on ne recherche exprès une harmonie

sans mouvement, des combinaisons dures et chromatiques, ou un contre-point syncopé et très-rigoureux, la mélodie perce à travers une harmonie simple, et l'organiste le plus sec fait malgré lui chanter les sons aigus de son harmonie.

De la Mélodie.

La mélodie a toujours un sens plus ou moins déterminé, et l'harmonie se joint à elle, bon gré, mal gré, si le chant est pur. L'harmonie (comme nous l'avons vu) peut quelquefois marcher seule; mais la mélodie ne peut cesser d'être harmonieuse qu'en cessant d'être.

Du mélange de l'Harmonie et de la Mélodie.

Le troisième moyen, le mélange des deux premiers, est celui qui se présente le plus naturellement à l'artiste, et dont l'art musical tire ses produits les plus nombreux.

Il y a, avons-nous dit encore, trois moyens plus matériels, parce qu'ils sont l'ouvrage de l'homme : c'est la musique imitative; la musique vague, mais chantante, sans déclamation; et celle qui chante en déclamant.

De la Musique imitative.

La musique purement imitative n'est que déplaisante, si le charme de l'art musical n'y est joint avec grâce; c'est, comme nous l'avons dit ailleurs, un buste colorié qui ne présente que des traits immobiles qui font reculer d'effroi, au lieu d'intéresser la sensibilité; c'est un être vivant paré des traits de la mort; c'est une vérité si tristement, si machinalement rendue, qu'on désire ne la point connoître.

De la Musique vague ou idéale.

La musique vague, mais très-chantante, se prête à tous les vœux de l'imagination; c'est une femme charmante qui vous trompe toujours, et vous captive par sa grâce.

Du mélange de la déclamation jointe à un chant pur.

La musique constituée par un chant pur tiré d'une déclamation spiritituelle, est, sans contredit, celle qui doit réunir tous les suffrages. Le philosophe, l'homme dur et l'homme

sensible, doivent dire de concert: « C'est la vé-
» rité la plus aimable qu'on me présente; qu'on
» la chante ou qu'on la parle, je dois y croire ».

Récapitulons encore. Si donc l'on nous fait entendre un chant trop mélodieux sur des paroles très-passionnées, et d'un mouvement véhément, disons : « C'est ici qu'il falloit dé-
» clamer seulement; c'est ici que l'orchestre
» devoit dire et prédire tout ce qui est analogue,
» et les suites funestes du délire qu'exprime le
» personnage. Un chant déclamatoire, un or-
» chestre pantomime, voilà ce qu'il falloit ».

Si vous ne faites qu'un chant aride, lorsque les paroles sont remplies de sensibilité, quel que soit le travail de l'orchestre, vous avez encore manqué le but. Pourquoi suis-je tenté de dire au chanteur : « Te fais-tu
» remplacer par l'orchestre? Tu es enivré de
» sentiment, et tu n'en as pas les accens. J'en-
» tends bien l'orchestre me dire tout ce que tu
» ne dis pas, et tout ce que tu devrois dire ou
» me laisser dire; mais tu n'es donc qu'un
» enfant qui a besoin d'un précepteur qui expli-
» que ses sentimens! tu ne sais donc pas parler

» ta langue, puisqu'il te faut un interprète?
» J'entends bien ton orchestre; il est plein de
» feu, de mouvement et de science; il m'a-
» vertit de tout ce que je dois sentir; mais
» dans le cas présent, pourquoi fait-il ton
» rôle? joue le tien, et crois que je saisirai bien
» ce que tu me feras bien sentir. La science de
» l'orchestre m'ennuie, en me reprochant mon
» ignorance, en m'avertissant, en me préve-
» nant sans cesse de quelle nature doivent être
» mes sensations et mes réflexions. Je consens
» que l'orchestre aide ainsi l'homme qui n'a
» nul sentiment; je consens que la musique
» savante soit celle qui convient aux ignorans;
» mais moi qui suis sensible, on me gêne, en
» me faisant dire par l'orchestre : *Ici il faut*
» *pleurer, ici il faut gémir, ici il faut sangloter.*
» Songe d'ailleurs que l'homme est créé de
» manière qu'il n'aime point à faire ce qu'on
» exige de lui. Si on lui dit *pleure*, il ne
» pleure point; si l'on cherche à lui cacher des
» larmes, il pleurera. » Tout ce que nous
venons d'exposer, explique ce que l'on dit
souvent aux théâtres lyriques : « Cette musique

» me serre l'ame ; elle me donne le besoin de » pleurer, et je ne puis répandre une larme qui » me soulageroit ».

Si la musique est gaie, vive, pétulente ou ironique, en général, un chant déclamé ne suffit pas encore, quel que soit l'orchestre : il faut que la déclamation se métamorphose en chant. Les sentimens que cette musique est chargée de rendre, ne sont pas assez impérieux; ils sont trop naturels pour qu'on puisse s'en dispenser.

Tous les genres de musique, tous les moyens par lesquels le compositeur parvient à son but, ayant été divisés et expliqués, l'amateur distingué doit savoir les apprécier. Mais il reste à dire au jeune artiste, que, pour lui, ce n'est point assez de juger et d'analyser ; il faut qu'il ait des idées à lui pour être original ; il faut qu'un jugement sain mette chaque idée à sa place, s'il veut mériter le titre d'*homme de génie ;* il faut enfin qu'il sache faire ce qu'il suffit à l'amateur de savoir distinguer. A quoi sert la connoissance des moyens, si elle ne mène au résultat ? Il m'a toujours paru que le plus difficile pour le musicien dramatique, n'est pas

de faire une bonne musique, mais de faire une musique bonne, et qui soit juste celle de son poëme. Je disois un jour à un jeune homme qui, à mon gré, venoit de faire un opéra rempli d'idées neuves et piquantes : « Vous vous » êtes trompé, vous n'avez pas fait la musique » de ce poëme-là ; à présent il faudroit faire un » poëme pour votre musique ; et il seroit aisé, » en retouchant celui sur lequel vous avez tra» vaillé, de parvenir à un parfait accord » (2).

Qu'une production musicale sans verve et sans originalité soit improuvée, quoique le musicien n'ait point commis de faute contre le sens des paroles, cela est juste ; mais tout homme instruit dans les arts, doit regretter une bonne production musicale qui a le défaut, bien essentiel, de ne pas se rapporter au sentiment exact des paroles. Oui, j'aime mieux une bonne production musicale, quoique extravagante vu le sens des paroles, qu'une composition irréprochable sans verve ni génie. L'on peut trouver des paroles pour la première ; la seconde n'est propre qu'à remplacer le nénufar.

N'oublions pas de dire encore, en finissant ce chapitre, qu'il est pour l'artiste musicien une manière indirecte d'imiter : elle consiste, non pas à rendre directement l'objet qu'il imite, mais à exprimer les sensations qui doivent nécessairement en résulter. Par exemple, au lieu de peindre un combat tumultueux ; au lieu de faire entendre le bruit des armes, les cris des mourans; si ce combat doit incontinent se changer en victoire, l'artiste peut l'annoncer d'avance, en ne faisant entendre que des fanfares. De même si une mère retient son enfant sur le bord d'un précipice, le cri qu'elle fait peut être celui de la joie de l'avoir sauvé : l'artiste y trouve même un grand avantage, c'est celui du contraste frappant qui existe entre l'horreur et la joie.

NOTES.

PAGE 251. (1) La *mélopée* des anciens étoit, je crois, une manière de chanter les vers, comme les poëtes italiens les chantent encore aujourd'hui. Cette *mélopée* avoit différens accens provenant des différens tétracordes, et sur-tout différens rhythmes,

selon le genre des vers qu'on récitoit ; c'est encore à-peu-près de cette manière qu'on chante les pseaumes dans nos églises ; mais ceci n'a point de rapport avec le principe d'imitation dont nous allons parler.

Page 263. (2) Sans être mon élève, d'*Alayrac* est le seul artiste qui, avant d'entrer dans la carrière, a fréquenté long-temps mon cabinet. Me voyant à l'ouvrage et, comme l'on dit, les mains dans la pâte, souvent il étoit étonné de me voir rejeter des idées, des inflexions qui lui paroissoient bonnes. Je lui en disois aussitôt la raison : « C'est une » jeune fille qui parle, disois-je, et je lui donne les » accens d'un homme ». Une autre fois je lui faisois remarquer que l'acteur ne croyoit pas un mot de ce qu'il affirmoit, et que sa déclamation, ce type du chant dramatique, ne devoit pas être aussi affirmative.... Aussi d'*Alayrac*, né avec de l'esprit et de la grâce, est un des musiciens qui a le mieux respecté les convenances.

Jeunes gens, ma porte vous est ouverte, si, comme lui, le feu des arts vous enflamme. Croyez que je souffre, lorsqu'en écoutant vos productions je me dis à moi-même : « Trois conversations au- » roient suffi pour convaincre ce jeune homme qu'il » vient d'employer mal-à-propos les beaux moyens » qu'il a reçus de la nature ».

CHAPITRE V.

DES PENSÉES OU DES IDÉES EN MUSIQUE.

De même que par instinct nous aimons toutes les belles productions de la nature, de même l'homme peut avoir le sentiment des beaux arts et les aimer, sans connoître leurs principes. Un jour que, entre artistes, nous discourions des arts et des idées qui rendent le mieux nos sensations en musique, un amateur nous interrompit, pour nous demander ce que ce pouvoit être qu'une idée en musique. Comme il nous avoit interrompus brusquement, chacun le regardoit sans lui répondre; il crut nous avoir embarrassés; il se mit à rire en répétant plusieurs fois : « Une idée en musique, cela » est singulier! » Une idée musicale, lui dis-je, n'est autre chose que le ton, les inflexions des paroles qu'on emploie pour communiquer une idée en vers ou en prose. Si vous voulez convenir que les accens sont indifférens, de quelque manière qu'on les place, je conviendrai

que la musique n'a aucun principe sûr. – Non, me dit-il, je n'en conviendrai point; car je pense au contraire que l'accent impropre, une ponctuation vicieuse, peuvent gâter la prose la plus élégante, et défigurer les meilleurs vers. —De même, lui dis-je, les accens incohérens avec le sentiment des paroles, font la mauvaise musique. — Mais, ajouta-t-il, il y a de la musique sans paroles; je l'aime quand elle est bonne et bien exécutée. Qu'est-ce que cette musique? — C'est, lui dis-je, ún discours de sons, le chant d'un discours dont on a retranché les paroles. N'avez-vous jamais vu une femme presque évanouie? il ne lui reste de forces que pour faire entendre l'accent des paroles qu'elle ne peut plus prononcer. — Fort bien. — La comprenez-vous néanmoins? — Oui, j'entends qu'elle se plaint, qu'elle dit à ses enfans, à son mari, à ses amis qui sont près d'elle : « Je me sens mieux, ne vous effrayez » point. » — Eh bien, dans cette circonstance et dans mille autres de tout genre, c'est-là le principe de la musique sans paroles.

Dans les endroits publics, soit paresse ou

crainte de communiquer ouvertement leurs opinions, les Italiens parlent peu et beaucoup à-la-fois, c'est-à-dire, qu'en articulant quelques mots isolés, précédés et suivis de quelques-unes des voyelles *a, e, i, o, u,* le tout soutenu d'une pantomime expressive, ils font comprendre tout ce qu'ils pensent sans le secours de la parole. Après cela allez, par exemple, dire à un compositeur que tel homme, dans les cafés, dit beaucoup de mal de son opéra : — Que dit-il ? —*i, a, u, o,* de tel air, *e, i, a, u,* de tel autre; c'est encore là le principe de la musique instrumentale. Les hommes du nord connoissent peu cette dissimulation, mais elle est naturelle aux Italiens. Si donc un musicien n'entend pas ce que veut dire une sonate, c'est que la sonate ne sait ce qu'elle dit; et si *Fontenelle* n'entendoit pas une bonne sonate, c'est qu'il avoit plus d'esprit que d'imagination et de sensibilité. Un bon morceau de musique instrumentale a toujours rapport à un sentiment, une passion, qui ont leurs accens, leurs mouvemens particuliers : celle-ci s'exprime en sons aigus ; celle-là avec des sons graves; l'autre aime le médium et

les sons filés... Disons encore qu'un son n'est pas une idée, mais qu'un ton en est une : si je dis *mi*, à l'instant je raisonne, *mi* est la *tierce* d'*ut;* le *re* le précède, le *fa* lui succède. On peut et l'on doit, pour être bon musicien, attacher une idée à chaque phrase musicale de différens caractères : par exemple, cette phrase n'est composée que de sons graves, soutenus et filés, et sans aucun rhythme ou mouvement; à l'instant et par analogie, je me représente les ténèbres et les horreurs qu'ils inspirent. Un son de *flutiau* se fait-il entendre à travers cette sombre harmonie? c'est un pâtre qui s'éveille; je cherche dans les cieux l'étoile du berger, et déjà les phantômes de la nuit fuient de mon imagination.

Cùm durant noctis tenebræ,
Cuncta videntur horrida;
Ad nova profert gaudia,
Si cœlo surgat lux.

Je n'avois pas huit ans, quand je fus trouver le savant du quartier *: Donnez-moi, lui dis-je, des paroles; je veux faire de la musique, et il

* Le quartier d'Outre-meuse, à Liége.

me donna ces quatre vers latins, après me les avoir traduits dans le jargon liégeois.

Quant aux idées morales en musique, elles suivent l'accent oratoire, la déclamation des paroles; et si le musicien inepte déclame tout sur le même ton, il fera toute sa vie le même morceau de musique : ce défaut est plus commun qu'on ne croit. Ce n'est pas tout que de déclamer, il faut déclamer juste, et j'aime mieux une musique vague, chantante, qui ne dit rien, ou qui dit tout ce qu'on veut, qu'une déclamation impropre. Disons donc qu'en musique comme en physique, une sensation n'est pas une idée; mais que plusieurs sensations comparées forment une idée. Disons aussi que souvent les effets vagues de la musique instrumentale n'agissent que respectivement à l'organisation de l'individu qui les reçoit; c'est un nuage qui se promène dans les airs; le guerrier y voit l'image d'un combat; la jeune villageoise voit le troupeau que conduit son amant.

J'ai toujours cru que la bonne musique produit des sensations sur tous les individus

plus ou moins habitués à son langage. J'ai vu *Voltaire* s'irritant près de moi aux traits les plus doux de la mélodie; j'y ai songé souvent depuis, et j'ai conclu qu'il recevoit des sensations sans idées, parce qu'il n'avoit pas assez de connoissance du langage musical et des sensations diverses qu'il produit. Un être plus simple que lui auroit dit : « Je jouis, que me » faut-il davantage »? ou il auroit joui sans nulle réflexion; mais lui, *Voltaire,* s'irritoit d'un plaisir dont il ne savoit pas la cause. Cependant il fléchissoit à la fin, et j'ai vu ses larmes couler. Oui, la musique contraire à notre être, irrite d'abord; mais si vous prêtez long-temps l'oreille à ses séductions, elle calme, attendrit, et finit par triompher du rebelle, ainsi qu'*Orphée* aux enfers triomphoit de la résistance de *Cerbère*, et fléchissoit les divinités du Tartare. Si tel être n'aime pas la musique, c'est qu'il n'a pas encore entendu celle qui lui est propre, ou son cœur est pour jamais fermé aux plaisirs purs.

J'avoue cependant, puisque la parole et ses accens n'expliquent pas toujours suffisamment

certaines idées, qu'elles sont encore bien moins expliquées par le seul accent des paroles; mais la douce inquiétude que donne la bonne musique instrumentale, cette répétition vague des accens de nos sentimens, ce voyage aërien qui nous balance dans les airs sans fatiguer nos organes, ce langage mystérieux qui nous captive sans nous persuader, qui parle à nos sens sans employer le raisonnement, et qui équivaut à la raison puisqu'il nous charme, sont pour l'homme naturel un plaisir bien pur. Jamais un méchant ne comprendra le langage des sons; cette faculté est le résultat de la plus parfaite harmonie de nos organes et de la perfection de notre être. L'homme vertueux entend, pour ainsi dire, le chœur des anges, dont l'écho est dans son cœur.

APPLICATION.

NOUS avons assez dit précédemment ce qui constitue le bon musicien; cependant nous n'avons peut-être pas fait assez sentir que sans génie, sans originalité dans les idées, la composition la mieux faite selon les règles de l'art, n'est

n'est jamais qu'une copie plus ou moins estimable. En recherchant la filiation des pensées de l'homme froid, l'on voit toujours que le type en appartient à l'homme ardent (1). Les demi-talens viennent après lui épiloguer, contourner, déplacer les mêmes idées; et en suivant cette filiation, l'on voit que A tient de B ce qu'il a emprunté à C, qui avoit tout pris à D, qui est seul propriétaire, parce qu'il a saisi la nature. Disons encore que nos idées en musique viennent du choix des sons et de leurs mouvemens. Le mouvement seul, dans les sons, ne forme que des idées peu ou point émanées du sentiment; on peut, en musique comme dans la poësie, produire de grands mouvemens poëtiques, sans avoir les charmes de la poësie : ces mouvemens appartiennent à l'harmonie; le charme sentimental est essentiellement dans la mélodie. Nous savons qu'en physique, et même en morale, rien n'existe sans mouvement; mais cet argument ne prouve pas qu'un mouvement immodéré produise le sentiment véritable : au contraire, un mouvement ou un frottement trop véhément, est une

convulsion, et le mouvement modéré donne les sensations agréables. La nature, sans doute, a ses convulsions ; mais heureusement elles sont rares et n'arrivent qu'à propos ; suivons l'exemple qu'elle nous donne, ne prodiguons pas les effets trop déchirans.

Lorsque dans un jeune talent nous découvrons de l'originalité, il faut l'encourager, lui frayer le chemin qui le mène au grand jour ; c'est une jeune plante bien précieuse qu'il faut cultiver avec soin. Ce jeune homme est encore bien éloigné de la science harmonique, et cependant il tient en lui le vrai réservoir d'où découleront nos plaisirs les plus purs. Je dis plus ; le jeune artiste-musicien, né avec un génie original, peut être regardé comme un des bienfaiteurs de l'humanité.

Pourquoi les anciens philosophes ont-ils tant recommandé l'exercice des sons? pourquoi ont-ils regardé la musique comme le principe de toute morale? pourquoi ont-ils reproché publiquement à *Thémistocle* de ne point savoir la musique? parce qu'ils savoient qu'en rendant l'homme sensible à l'harmonie des sons, c'étoit

établir en lui le principe de l'ordre qui produit le bonheur général. Ils ont saisi la cause pour parvenir aux effets. Ils ont dit : « Si nous te » prêchons la sagesse avant que ton ame y soit » disposée, nous perdrons notre temps ; mais » si par l'harmonie des sons nous établissons » l'harmonie entre tes sens, tu te rendras sans » combattre ». Pour conclure comme ces philosophes, rendons les hommes plus ou moins musiciens, et ils seront disposés pour toutes les harmonies ; pour celle des couleurs qu'on voit dans un tableau, ou l'ordre qui règne dans un édifice d'architecture. Ils auront, étant musiciens, le sentiment de l'harmonie existant entre leurs organes et leurs sens ; ils pourront devenir médecins, poëtes, peintres, architectes ou philosophes. C'est l'harmonie entre les hommes qui établit les bonnes mœurs ; c'est par amour pour elle qu'ils s'astreignent à des sacrifices vertueux. En cherchant sans cesse à établir l'ordre et l'équilibre en nous-mêmes, ou, ce qui est la même chose, en perfectionnant nos organes pour les rendre sensibles à la douce harmonie des sons, la

musique devient la source de tous les biens et l'ennemie de tous les maux : elle combat les vices des gouvernemens despotiques ; elle inspire à l'homme la mâle énergie qui lui fait rompre ses fers ; et si dans l'excès de son délire il pousse trop loin sa fureur vengeresse, c'est encore elle qui le calme, et le ramène à l'ordre et au but qu'il alloit outre-passer. Elle combat de même toutes les passions de l'orgueil et de l'égoïsme : enfin, être sensible à l'harmonie des sons, c'est aimer l'ordre qui règne dans le système général du Dieu créateur. Quand on me montre un vrai musicien, je me dis : « Celui-là est ami de la paix, cet homme est » mon ami ». Lorsque le sage nous dit qu'il comprend le langage des oiseaux ; qu'il entend le concert des astres roulant sur nos têtes, c'est l'harmonie pure de son être qui opère ces prodiges ; soyons *un* avec la nature, tous ses trésors seront notre partage. Enfin, nous dirons avec *Shakespeare :* « L'homme qui n'a dans son » ame aucune musique, et qui n'est pas ému » de l'harmonie de tendres accords, est capable » de trahisons, de stratagèmes et d'injustices :

» les mouvemens de son ame sont lents et » mornes comme la nuit ; ne vous fiez point à » un pareil homme ». (Dans le *Marchand de Venise*, acte V, scène III.)

NOTE.

PAGE 273. (1) Rien n'égale le plaisir que donne un bon ouvrage dont les partisans et la réputation s'accroissent de jour en jour. Si c'est en musique un ouvrage très-réfléchi, où l'élan du génie n'ait que peu ou point de part, il ne procurera pas autant d'estime à son auteur qu'un ouvrage d'érudition en littérature, parce que la principale condition n'est pas remplie, parce que le principal but de la musique est de plaire par le charme et la fraîcheur des idées ; mais enfin cet ouvrage estimable peut servir de modèle aux jeunes gens ; on leur dira : « Avec des idées neuves et piquantes, mettez, s'il » est possible, autant de régularité et de correc- » tion dans vos œuvres ». Si c'est une production de génie où le charme magique de la mélodie soit assujetti aux règles de l'art et de la raison, chaque jour sa réputation augmentera : l'auteur ne fera pas un pas que les chants populaires ne l'instruisent de ses succès ; il n'est pas une ame amoureuse qui ne se soit nourrie de ses accens, et qui, sans le connoître

particulièrement, ne lui paye à chaque rencontre, par un regard affectueux, son tribut de reconnoissance. Mais l'homme qui n'a produit que des copies toujours au-dessous des originaux ; qui inonde la république des arts de ses trivialités ; qui s'empare des idées des autres pour les affoiblir ; qui, semblable au reptile venimeux, corrompt tout ce qu'il touche ; cet artiste, ou, pour mieux dire, ce décompositeur, ce mauvais metteur en œuvre n'obtient que des demi-jouissances, qui toujours sont empoisonnées par les éloges mérités qu'il entend faire des auteurs classiques, et par les vérités dures qui échappent quelquefois aux vrais artistes. Un musicien qui ne mérite pas d'être cité, et qui faisoit répéter un grand opéra, me rencontre dans la salle après sa répétition : — Eh bien ! me dit-il, je crois que vous venez d'entendre une besogne qui va droit à la postérité. — Le poëme, lui dis-je, est susceptible d'un beau spectacle ; mais si votre musique paroissoit seule, elle ne dureroit pas plus qu'une botte de foin ne reste dans le ventre d'un cheval. J'avoue que ma réponse étoit dure ; mais l'ennui que j'avois éprouvé, et la sotte vanité de cet homme, me l'arrachèrent.

CHAPITRE VI.

Des modes musicaux comparés aux modes ou accens de la Parole, ou à la ponctuation du Discours.

Les règles du langage ou discours musical sont les mêmes que celles du discours ordinaire; mais les mots sont étrangers à la musique: c'est avec des sons qu'elle opère. L'on peut dire que la musique est en quelque sorte la pantomime de l'accent des paroles, comme la pantomime, proprement dite, est celle de l'action de ces mêmes paroles: aussi ces deux pantomimes marchent toujours ensemble. Si l'on chante au théâtre, les gestes accompagnent le chant; si l'on gesticule dans la pantomime, la symphonie est indispensable. Ajoutons que la musique peut marcher seule, et que la pantomime ou la danse sans musique est presque ridicule: on n'en peut pas dire autant de la musique sans paroles.

Si le musicien fait une symphonie qui déplaise, c'est parce qu'il a manqué aux règles communes du discours ; il n'a pas assez établi le principal motif de son discours musical, ou, après l'avoir établi, il s'en est trop ou trop long-temps éloigné, ou les idées accessoires n'ont point assez d'analogie avec le motif principal, ou enfin il n'a procédé qu'avec des idées trop communes : c'est, comme l'on voit, par les mêmes défauts qu'un discours parlé n'a point d'unité ni de charme.

Nous avons des littérateurs embrouillés dans leurs idées, d'autres dans leurs tours de phrase : les connoisseurs en musique trouvent le même vice dans certaines compositions. Nous avons des auteurs dont le style est précieux et trop recherché : la musique fourmille de ce genre d'abus. Nous avons des auteurs sévères très-corrects, qui ne racontent pesamment que ce que nous savons déjà : nous avons aussi une sorte de musique estimable, mais plus faite pour les yeux du musicien que pour les oreilles ; c'est ce qu'on appelle la *musique bien faite*, qui aisément nous ennuie, quand

elle n'a ni verve, ni trait, ni originalité.

Nous avons aussi fort heureusement des écrits nerveux, enjoués, élégans, précis, corrects, qui font passer dans notre esprit, dans notre cœur, le sentiment vif et bien déterminé dont leurs auteurs étoient pénétrés : la bonne musique, jugée telle par les connoisseurs et par la multitude, a les mêmes avantages. Tour-à-tour elle nous console, nous fait frémir, nous égaye, en nous retraçant l'image fidelle des vertus et de toutes les passions humaines.

APPLICATION.

Les deux modes, l'un majeur, *ut, mi;* l'autre mineur, *mi, sol*, sont tous deux tirés du corps sonore *ut, mi, sol*, qui renferme ces deux tierces différentes. Voilà sans doute la manière la plus simple, pour le musicien non algébriste, de montrer l'origine de la *tierce,* ou du mode mineur. En outre, nous dirons que la *quinte* ne constitue pas le mode, et que sans *quinte* le mode mineur est dans la nature; mais par analogie du corps sonore, à la *tierce mi, sol*, on a ajouté la *quinte si.*

L'échelle diatonique *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, étant formée, on a dû être tenté de faire autant de modes qu'il y a de notes dans cette échelle, en les prenant toutes tour-à-tour pour toniques. Tous ces modes en effet auroient été différens, puisque les deux demi-tons contenus dans chaque échelle diatonique, se seroient trouvés placés différemment; mais, ne nous y trompons point, cette création de sept modes est impossible, parce qu'ils appartiennent tous aux deux gammes majeure et mineure dont nous venons de parler. La preuve de ce que nous disons est, qu'il n'y auroit ni *dièses*, ni *bémols* dans aucun des sept modes prétendus. Chacune de ces gammes appartient donc à la gamme d'*ut*, et elles ne servent qu'à former la ponctuation du discours musical. L'homme qui a l'oreille exercée, sent à merveille que la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut*, chantée sans s'arrêter, constitue le point final; que celle de *re* n'est que de la virgule; que celle de *mi* est plus forte que virgule; que celle de *fa* est encore plus forte que virgule; que celle de *sol*

dominante d'*ut*, peut représenter le point final, deux points ou point et virgule, selon que cette gamme est amenée ou prononcée; que celle de *la* est plus forte que virgule; que celle de *si* est de virgule, et qu'enfin celle d'*ut octave* est un point final.

Je dirai de plus que, selon que ces différentes gammes renferment des sons du corps sonore *ut, mi, sol,* plus elles approchent du point final. La gamme de *sol,* la gamme de *mi,* la gamme de *la,* sont les plus relatives à la gamme d'*ut*, et forment le point et virgule, les deux points ou le point final, selon que ces gammes sont amenées ou prononcées. Les gammes de *re* et de *si* n'indiquent que le repos de virgule, parce qu'aucune de leurs bonnes notes *re, fa, la, re; si, re, fa, si,* n'appartiennent au corps sonore de la gamme d'*ut;* le même raisonnement aura lieu à l'égard du mode mineur *mi, sol, si,* ou *la, ut, mi.* C'est donc, pour ainsi dire, vouloir faire un discours avec des virgules plus ou moins fortes, que de prétendre créer des modes avec chaque note de la gamme d'*ut.* Arrêtons-nous toujours un

instant avant l'erreur, et que le sentiment soit notre guide, sur-tout dans les arts d'agrément. Il est évident que le compositeur dramatique doit avoir une idée précise de la ponctuation du discours musical, et de celle du langage ordinaire, sans quoi les deux idiomes sont en contradiction. Je conviens cependant qu'il y a de l'arbitraire dans la règle que nous venons de présenter; mais il n'y en a pas plus que dans les inflexions de l'homme qui lit ou déclame bien. Par exemple, si un enfant, un ignorant, disent ce qu'ils ne comprennent pas, ils ponctueront souvent à contre-sens. Dans ce cas, l'art imitatif peut violer la règle pour être fidelle à la nature. Chaque homme, selon son caractère, ses connoissances plus ou moins profondes, donne plus ou moins d'à-plomb et de justesse à sa déclamation; toutes ces nuances sont alors indiquées dans la ponctuation, et c'est à l'artiste à les saisir.

Les anciens ont prétendu qu'il y avoit autant de modes musicaux, qu'il y a de demi-tons dans l'échelle chromatique : ainsi douze modes majeurs, douze modes mineurs,

font vingt-quatre modes. Mais nous, nous ne connoissons que deux modes, le majeur et le mineur; ce qui ne nous empêche pas de penser que chaque gamme a un caractère particulier.

Il y a en musique trois moyens remarquables de procéder, mélodie à part : rester fixe, monter ou descendre; je veux dire, ne point moduler, monter vers les *dièses,* ou descendre vers les *bémols.* En parlant, l'être froid ou sans expérience module peu ou point; l'homme passionné module, soit en montant ou en descendant; et voici, dans ces diverses circonstances, ce que les bons musiciens ont observé généralement : Si l'homme qui parle, après avoir établi sa proposition, y ajoute preuve sur preuve, il passe d'une gamme à une autre, toujours haussant vers les *dièses;* s'il vient à résipiscence, s'il établit des distinctions, s'il entre dans les si, les mais, c'est autant de *dièses* qu'il efface pour retourner vers le ton dont il étoit parti; s'il reste dans ses idées exaltées sans en rien rabattre, et qu'il ne revienne pas sur lui-même, je ne vois pas pourquoi le musicien déclamateur se feroit un devoir de rentrer

dans sa première gamme. L'on m'a quelquefois demandé pourquoi je me permettois, dans certaines finales de mes opéra, de ne pas finir dans le ton où elles avoient commencé ; c'est parce qu'elles commencent dans le calme des passions, et que les acteurs finissent souvent dans l'agitation, que je ne me crois pas obligé de finir dans le ton d'abord établi.

Si un interlocuteur entêté commence à parler avec fermeté ; si, en lui disant de bonnes raisons, un autre interlocuteur le fait revenir de son erreur, l'entêté cessant de l'être alors, descendra vers les *bémols*, signe de résignation; et s'il remonte ensuite à sa première gamme, ce sera pour dire ou être censé dire : « J'avois » tort lorsque je parlois sur ce ton ».

J'ai, par tout dans cet ouvrage, rapproché, comparé la mélodie à l'accent de la déclamation parlée. Il est à propos, dans ce chapitre, de n'avoir en vue que les modulations de la basse, et de voir quels sont leurs rapports avec l'accent et la ponctuation du discours déclamé : c'est un autre point de vue que nous devons parcourir, quoiqu'il mène au même résultat;

car, qu'est-ce que moduler? c'est parcourir plusieurs gammes. Qu'est-ce que chanter? c'est parcourir une seule ou plusieurs gammes, en ne faisant entendre que les sons les plus expressifs contenus dans l'harmonie, et faisant abstraction des autres sons, si on ne les rejette dans un accompagnement : il faut donc donner un sens à-peu-près déterminé aux modulations musicales et aux marches de basse. Le musicien qui ne sent pas la différence qui existe entre telle ou telle modulation, et qui de suite ne les rapproche pas, par analogie, à tel tour de phrase ou tel accent du discours déclamé, n'est pas né compositeur ; il l'est devenu peut-être par un travail obstiné, mais je doute qu'il puisse obtenir des succès réels dans l'art dramatique.

Pour parvenir au rapprochement des modulations musicales avec celles des paroles, prendrons-nous une succession de modulations, à laquelle nous supposerons des paroles? ou prendrons-nous des paroles connues, en observant les accens divers, les modulations, les changemens de ton qu'elles parcourent? Je crois la seconde épreuve plus sûre que la

première, et l'on sent pourquoi. Une basse modulée sans chant ne représente guère que les signes de la ponctuation du discours; mais en prenant des paroles connues, nous aurons le double avantage de venir sensiblement au but, et de faire connoître un objet encore abstrait, jusqu'après sa démonstration, par une chose évidente.

J'ouvre à l'aventure un des volumes des œuvres de *Racine*, qui sont toujours sur mon bureau. C'est *Hermione* qui parle, et je sens peu de modulations dans ce passage, autres que celles des tons relatifs.

ORESTE.

Quoi! ne m'avez-vous pas
Vous-même ici tantôt ordonné son trépas!

HERMIONE.

Ah! falloit-il en croire une amante insensée!
Ne devois-tu pas lire au fond de ma pensée!
Et ne voyois-tu pas, dans mes emportemens,
Que mon cœur démentoit ma bouche à tous momens!
Quand je l'aurois voulu, falloit-il y souscrire!
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire!
Toi-même, avant le coup, me venir consulter!
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter!

Que

Que ne me laissois-tu le soin de ma vengeance !
Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence !
Voilà de ton amour le détestable fruit :
Tu m'apportois, cruel, le malheur qui te suit.
C'est toi dont l'ambassade, à tous les deux fatale,
L'a fait pour son malheur pencher vers ma rivale.
Nous le verrions encor nous partager ses soins ;
Il m'aimeroit peut-être, il le feindroit du moins.
Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Épire ;
Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
A toute ma famille. Et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre tel que toi.

L'excès du malheur rend le calme à *Hermione*, comme la fin de l'agonie le donne aux mourans. *Pyrrhus* est mort, elle n'a plus d'espoir. Quelle différence ! et combien il y a de différens tons dans ce que dit *Oreste*, lorsqu'il apprend la mort d'*Hermione ;* son désespoir a toute sa vie; il y a presque une modulation à chaque hémistiche.

Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder.
Mais quelle épaisse nuit tout-à-coup m'environne !
De quel côté sortir ! d'où vient que je frissonne !
Quelle horreur me saisit ! grâce au ciel j'entrevoi....
Dieux, quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

Après l'avant-dernier de ces vers, il n'est

pas de modulation trop dure pour passer au dernier (1).

Pourquoi *Racine*, qui pressentoit si bien le cœur humain, n'a-t-il pas mis autant de désordre dans la tirade d'*Hermione* que dans celle d'*Oreste!* parce que la fureur extrême est déplacée dans une femme; elle lui ôte toutes les grâces de son sexe; parce qu'elle n'a pas assez de force pour soutenir un état violent. *Oreste* est homme; ses fureurs sont une vengeance des dieux; enfin il ne l'a pas fait pour une raison plus matérielle : deux fureurs de suite également désordonnées, eussent jeté de la monotonie dans cette partie du drame.

NOTE.

(1) AVANT de terminer ce chapitre, je pense qu'il ne sera point mal de rappeler ce que j'ai déjà exposé dans une note du premier volume, page 314: j'ai remarqué que les jeunes compositeurs aiment les phrases ascendantes, et que, plus âgés, ils les font plus communément descendantes. Cette note veut dire que l'artiste qui travaille d'inspiration, élève ses chants, et que celui qui calcule froidement

ses chants et ses effets, opère naturellement dans le bas ou dans le médium. Je n'ai rien à dire à celui qui travaille de sang-froid, sa chaleur ne peut l'égarer; mais je recommanderai au jeune homme plein d'ardeur, de s'observer dans les situations exaspérées comme celles d'*Hermione* et d'*Oreste*, sans toutefois laisser refroidir son transport.

Soit que ma voix se complaise dans le haut, soit que l'inspiration seule me guide dans mes compositions, j'ai souvent le défaut d'écrire trop haut la partie de la voix, qui chez moi est presque toujours principale. Cependant, je dirai que les chants qui autrefois n'étoient pas trop élevés, le deviennent aujourd'hui, et c'est un abus qu'il faut réprimer. Les professeurs de la grande force qui exécutent des concerto, des sonates, ont l'habitude de hausser le ton pour être plus brillans; les orchestres accompagnateurs du chant ont suivi leur exemple, et forcent souvent les chanteurs à transposer leurs airs. Gardons-nous bien de croire que ces transpositions soient favorables à l'art; non : c'est le ton général qu'il faut baisser.

Le sentiment indique au compositeur le ton qu'il doit préférer : les cordes à vide des instrumens le décident, avec d'autres raisons que j'ai rapportées dans plusieurs chapitres; et, je le répète, un air transposé perd toujours infiniment.

— Cependant, lorsque les chanteurs, dont les diapasons varient à l'infini, l'exigent, il faut bien s'y soumettre. — Je ne dis pas le contraire ; mais quelquefois on leur donne un ton plus élevé que celui qui est écrit, tandis qu'il vaudroit mieux le baisser, pour mettre le chanteur aussi à son aise. Voici ce que j'ai vu à ce sujet :

Dans une répétition, un acteur peu musicien disoit à l'orchestre, qu'il ne pouvoit chanter dans le ton écrit, parce qu'il étoit trop bas ; par plaisanterie, et croyant l'embarrasser, les musiciens prirent sa ritournelle encore une tierce plus bas ; le chanteur continua, et dit, après son morceau, qu'il étoit parfaitement à son aise dans ce ton. On rit de sa prétendue ineptie ; cependant le chanteur avoit raison, car dans sa voix il n'avoit que du haut et du bas, et point de médium.

En terminant cette note, je demande aux musiciens si, comme moi, ils ne trouvent pas que le ton trop élevé d'un orchestre a peu de noblesse ; qu'il porte avec lui un certain caractère de spectacle ambulant et d'orchestre de guinguette ?

CHAPITRE VII.

DU RHYTHME.

On nous dit que *Pythagore* sut le premier assujettir les sons à un mouvement déterminé, et que des forgerons, qui ne songeoient guère à la musique, lui en donnèrent l'idée : idée sublime ! qui créa tout-à-coup la musique des peuples policés, et laissa la psalmodie aux hermites. « Donnez-moi du mouvement, disoit » un philosophe, et je ferai un nouvel univers ». C'est par le mouvement que *Pythagore* a aussi créé une nouvelle musique. Dès qu'on a senti l'empire du rhythme, on ne peut plus s'en passer, ni retourner en arrière. L'homme heureux ou malheureux aime à mesurer ses chants. S'il est infortuné, il est soutenu par l'espérance, chaque mesure lui annonce la cessation de ses misères ; s'il est heureux, le mouvement musical, chaque temps que renferment les mesures, lui en font compter délicieusement la durée.

Si *Pythagore* n'eût pas trouvé le rhythme musical, c'étoit un chef de guerriers qui devoit en être l'inventeur : les hommes les plus sauvages sont à moitié civilisés, lorsqu'ils consentent à marcher en mesure au bruit des instrumens militaires.

La sonnerie des cloches est encore une invention qui a contribué, plus qu'on ne pense, à civiliser les hommes.

Outre les offices divins, la cloche n'annonce que des époques heureuses ou malheureuses, qui toutes font impression sur nos sens, émeuvent le cœur et les esprits. L'homme qui a fait un long voyage ne peut se refuser à l'attendrissement, lorsqu'en arrivant dans son lieu natal, il entend la cloche de sa paroisse. C'est par les sens qu'on dompte les hommes ; et les prêtres n'ont rien négligé pour y réussir. Je verrois à regret, je l'avoue, supprimer totalement l'usage des cloches ; par tout où on entend le son d'une cloche, sur-tout dans les lieux écartés, on peut se dire : « Ici les hommes » se sont soumis à l'ordre et au devoir » ; et le voyageur honnête se livre à plus de sécurité.

Quel service n'a pas rendu à l'homme errant de nuit dans un bois, le son d'une cloche, vers lequel il dirige sa marche? Par tout où les hommes peuvent s'égarer au péril de leur vie, je voudrois que dans le village le plus voisin, le gouvernement ordonnât de sonner quelques coups de cloche pendant la nuit. *

Il ne peut y avoir de contestation sur la

---

* L'humanité est saisie de reconnoissance, quand elle sait qu'il est des hommes bienfaisans qui se plaisent à secourir leurs semblables. Un homme logé sur la cime des Alpes, nourrit exprès de gros chiens qui toutes les nuits descendent seuls dans les précipices qui environnent ces montagnes, pour aller à la recherche des voyageurs ou des chasseurs égarés. Quand ils sentent un homme ou entendent sa voix, ils lui répondent par des aboiemens caressans; arrivés près de lui, ils le conduisent, par le pan de l'habit et par des chemins praticables, chez leur maître hospitalier. Les rivages de la mer où les vaisseaux sont exposés à de fréquens naufrages, ont aussi, en France, des hommes humains qui ont appris à leurs chiens à s'élancer dans les flots, en tenant dans leurs dents le bout d'une corde dont le maître du chien tient l'autre bout sur le rivage. Ces animaux, amis de l'homme, bravent ainsi les flots en furie, lorsqu'aucune navigation n'est praticable, et vont présenter aux malheureux naufragés l'espérance et la vie

signification du mot *rhythme :* ceux qui voudroient la borner au seul mouvement musical, auroient tort; le rhythme s'applique aux vers, à la danse, à la pantomime, aux proportions d'une statue. . . . J'entendis dire un jour d'une femme « Elle a un rhythme singulier dans les » yeux ! » je fus peu surpris de cette expression. La musique des anciens étoit rhythmique plus que la nôtre, et devoit l'être, puisque les syllabes longues ou brèves étoient déterminées au point que le public d'Athènes auroit éclaté en murmures, si on avoit violé sa prosodie. Que j'aimerois à voir la langue française assujettie à cette rigueur de prosodie! Quel contentement pour un musicien auquel les phrases de chant ne manquent pas, de confondre sa musique dans le rhythme du vers, et de rendre par eux ses chants immortels! Au moins, puisque nos vers ont le défaut, quoique rimés, de ne point comporter jusqu'à ce jour un rhythme décidé, une césure fixe, ayons, nous musiciens, la scrupuleuse attention de ne jamais faire rencontrer nos bonnes notes avec les mauvaises syllabes. Je l'ai recommandé cent fois dans cet

ouvrage, et je ne puis trop répéter combien ce précepte est de rigueur. Si, par exemple, je veux mettre en musique ces vers du fils de *Guillaume Tell,* je dis d'abord les paroles, en appuyant sur les bonnes syllabes :

Ne PLEUre PAS ma MÈre,
Je suis FIER de mon SORT.

De cette manière, la musique a un rhythme certain; c'est avoir déjà la structure de sa phrase musicale, et ce rhythme donné par les bonnes syllabes, conduit à la mélodie convenable.

Le poëte qui fera tout un opéra en vers rhythmiques pour la partie qui comporte la musique mesurée seulement, fera faire un grand pas à la musique. Je ne voudrois pas cependant que chaque morceau de poësie destiné à la musique, sur-tout s'ils sont longs, fût sur le même rhythme, je craindrois, je l'avoue, que la régularité du rhythme des vers n'engendrât la monotonie; mais, après avoir fait une phrase ou une partie de la phrase sur un rhythme, j'en changerois selon le sens des paroles; et si les vers sont sans hémistiches,

la césure seroit toujours à la même place. Jugez combien nous sommes gênés, nous musiciens! les vers français ne comportent pas de rhythme absolu, les longues et les brèves viennent à l'aventure des mots. Le premier vers a un rhythme, celui qui le suit en a un tout à rebours du premier. Les repos des hémistiches, à moins que ce ne soit des vers de dix ou de douze syllabes, sont tous différens; ou, pour parler plus en règle, excepté ces deux sortes de vers, tous les autres n'ont point d'hémistiches, et n'ont qu'une césure banale. Il faut cependant, et j'en ai senti la nécessité, que le poëte s'astreigne à faire son repos de milieu par tout le même que celui de son premier vers; ou, s'il ne peut faire de repos, au moins faut-il qu'une bonne syllabe se trouvant toujours placée de même, et sur laquelle le musicien puisse appuyer, remplace le repos *. Lorsque je fis l'air suivant de *Sylvain*, je remarquai que le repos, la bonne syllabe, ou le point d'appui,

---

* Nous avons un excellent ouvrage sur la nécessité des césures relatives, par le C. *Framery*.

ou la césure, étoient constamment en troisième: un seul vers exigeoit que j'allasse jusqu'à la quatrième syllabe; je ne l'ai point fait, ou n'ai pu le faire, et l'incorrection est restée.

Césure à la 3.^e syl.	Ne crois PAS qu'un bon ménage
à la 4.^e	Soit comme un JOUR sans nuage;
à la 3.^e	Le meilLEUR, même au village,
à la 3.^e	A ses PEInes, ses soucis.

APPLICATION.

JE me suis assez étendu sur l'empire du rhythme dans le premier volume de ces Essais, et dans le texte de ce chapitre. Sans mélodie, il est déjà très-impérieux; lorsqu'il y est joint, il peut tout. L'harmonie et la mélodie sans mouvement peuvent se comparer à la matière brute qui attend l'impulsion divine pour remplir ses destinations : c'est le chaos qui, pour se débrouiller, attend l'ordre de l'éternel géomètre.

Un musicien me disoit un jour : — Je suis sûr qu'on adoptera la méthode de composer la musique par l'inspiration du chant; méthode que vous avez si fort à cœur; et que, une

fois sur mille seulement, on considérera les modulations extraordinaires, les marches de basse, quand elles seront indispensables pour être vraies; mais, ajouta-t-il, le maître ne pourroit-il pas, en suivant votre méthode, donner à son élève une série, une suite de sons choisis, et sans détermination de mouvement, avec laquelle l'élève seroit obligé de faire un air jusqu'à ce qu'il fût beau? — Cet exercice, lui dis-je, ne serviroit qu'à montrer à l'élève l'empire du rhythme ou du mouvement; mais, d'un autre côté, nous lui rendrions les entraves dont nous l'avons débarrassé, en lui disant: « Faites du chant, sans » songer à la basse ». Je ne désapprouve pas ce que vous voulez; mais je désire qu'il ne s'en occupe qu'après avoir fait long-temps la mélodie qui lui est naturelle, et sans entraves. *Gluck* n'a probablement pas eu plus de peine à faire la seconde partie du menuet d'*Armide*, qu'il n'en eut pour composer la première : eh bien, je suppose que la première partie de son menuet fût faite, et qu'on lui eût donné la série des sons pour faire la seconde telle qu'elle

existe, croyez-vous que de sa vie il l'eût faite?

Les sons qui composent cette seconde partie du plus beau menuet de *Gluck*, ne sont qu'une échelle diatonique, à peu de chose près. Oui, des sons, des rhythmes bien choisis, ce sont-là toutes les données avec lesquelles le musicien opère ses prodiges.

CHAPITRE VIII.

DU TON QU'IL FAUT PRENDRE.

Le langage non épuré de l'homme naturel, le cri d'instinct des animaux, sont précisément ce qu'ils doivent être; on n'oseroit accuser la nature d'être d'elle-même une interprète infidelle. Dans plusieurs choses, l'homme croit avoir perfectionné la nature : il seroit peut-être plus juste de croire qu'en forçant, en multipliant, en exagérant ses produits, il s'est fait une nature factice. S'il laissoit les choses telles qu'elles sont, l'homme n'auroit rien à faire; il pourroit, en ne changeant rien aux productions

naturelles, s'en servir telles qu'elles sont; mais à son tour il veut créer; il veut des expressions pour tout dire, même ce qu'il n'entend pas. Non content de sa prose naturelle, il mesure et cadence une suite de mots choisis; il invente des instrumens pour suppléer à ses sens trop limités; il combine et ajoute des sons à ceux de la nature; et de mille combinaisons différentes, il se forme un langage mélodieusement mystérieux; il parle avec des gestes; il met dix lieues de pays sur une toile de dix pieds . . . . La langue-mère auroit suffi à l'homme naturel; les productions de la terre, les fruits sans culture l'auroient nourri et désaltéré; mais les sociétés nombreuses une fois établies, l'homme une fois livré à son instinct industrieux et à l'envie de surpasser les autres hommes; tout devint factice et conventionnel; tout fut convenance dans la société. Aujourd'hui, être naturel, c'est faire justement ce qui convient à la nature de la chose, telle que tous l'ont adoptée; c'est prendre, en faisant une chose, la posture convenue, plus que celle convenable; ou, si c'est un récit que l'on fait, c'est prendre le

ton propre à la chose. « La parole, a dit » *Montaigne*, est moitié à celui qui parle, moitié » à celui qui écoute. Quelqu'un, dans certaine » école grecque, parloit haut; le maître des » cérémonies lui manda qu'il parlât plus bas: » qu'il m'envoie, dit-il, le ton auquel il veut que » je parle. L'autre lui répliqua, qu'il prît son » ton des oreilles de celui à qui il parloit ».

Que de choses nous a dites ce *Montaigne!* il est, à lui seul, l'abrégé précieux de tout ce qu'ont écrit les anciens. Mais pour le connoître, il faut le lire de près.

Avant de finir cet écrit, j'ai relu ses Essais; et j'ai tiré de cette mine intarissable, plusieurs chapitres propres aux arts. Revenons à notre sujet. Il faudroit citer mille exemples, pour indiquer le ton qu'on doit prendre pour être juste dans les convenances. Un père prend un ton différent, soit qu'il parle à son fils, à sa fille ou à son épouse; et l'âge de ses enfans, leurs vertus, leurs vices, leurs infirmités, lui font encore varier son ton. L'enfant de cinq, de dix, de quinze, l'homme de trente ou de quarante ans, ne prennent pas le même ton

avec leur père. La voix qui s'adresse à une mère, n'est pas celle dont un enfant se sert avec son père. L'homme n'a plus les mêmes inflexions en parlant avec son ami ou son ennemi, celui qu'il considère ou qu'il méprise. Il ne doit point parler de même à l'ignorant ou à l'homme instruit. C'est folie de croire que l'on puisse prendre le ton impératif, pour demander des secours à son semblable, que l'humanité seule oblige d'accorder. Les personnages les plus illustres de l'antiquité ont pris le ton suppliant lorsqu'il étoit convenable. Demander et commander tout-à-la-fois, est une monstruosité dans le genre de l'expédient qu'avoit imaginé le voleur de grands chemins qui, après avoir posé son chapeau sur la chaussée, se cachoit dans un buisson, muni d'une carabine qu'il présentoit aux passans, en leur disant, d'un ton dolent : « Faites-moi la » charité, pour l'amour de Dieu ».

Dans quelque gouvernement que ce soit, il y a différens tons pour parler dans un comité ou dans une assemblée nombreuse. Le ton familier ne convient pas à celui qui parle au magistrat,

magistrat, à l'homme de la loi, &c. N'est-ce pas sur-tout à l'artiste musicien ou déclamateur qu'il convient de faire sentir ces différences? ne perfectionne-t-il pas à chaque instant la société, en apprenant aux hommes à être justes dans ce qu'ils disent? Oui, de même que l'on reconnoît le vice à ses accens, la vertu a le ton qui lui est propre; et entre ces deux extrêmes, il est des millions de nuances. Je sais que *Jean-Jacques*, qui a si bien le ton de chaque chose, nous diroit ici, que les arts nous donnent le ton des vertus, sans nous donner les vertus elles-mêmes: mais ne peut-on pas répondre que toujours l'homme fut imitateur; que, l'occupant sans cesse du langage de la vertu, de la perfection de toute chose; le faisant *virtuoso*, comme disent les Italiens, c'est le maîtriser, le forcer d'entrer dans une majorité d'opinions dont il ne peut se défendre. Combien d'hommes ont pris le ton de la chose avant de la posséder entièrement, et ont été obligés par-là de se donner ce qu'ils n'avoient qu'imparfaitement? De son aveu, *Rousseau* n'a-t-il pas composé, dirigé

dans un concert, et avec le bâton de mesure, un menuet qu'il croyoit avoir fait, et qui étoit d'un autre *? Le mensonge, l'hypocrisie remplaceront la réalité. On abusera! oui, on abuse de tout; mais de bonne-foi et sans exagération comme sans humeur, supposons deux îles de même température et du même sol, qu'on peupleroit, l'une d'hommes instruits, l'autre d'ignorans; au bout de dix ans, ou je me trompe fort, on trouveroit dans la première l'ordre et le bonheur, et dans l'autre, quelques restes d'hommes couchés sur des ossemens humains. — Peut-être que mille ans après ce seroit le contraire, direz-vous. — Eh bien, oui; mais pourquoi, homme d'un jour, veux-tu porter si loin ta vue? quel rapport y a-t-il entre mille ans et le temps de ton existence? hier,

* C'est peut-être à ce mensonge que nous devons le *Devin du village; Jean-Jacques* n'a point voulu mentir long-temps en s'appropriant la musique des autres, car le *Devin* est bien de lui. J'ai fréquenté exprès l'homme de Lyon que les littérateurs envieux de *Jean-Jacques* nommoient le principal auteur de cette production légère; je n'ai rien trouvé dans le moral de cet homme qui annonçât qu'il eût pu en avoir fait une phrase de chant,

demain, voilà ta manie : sois heureux aujourd'hui, le présent seul t'appartient.

Le ton de convenance est si nécessaire à la nature de chaque chose reçue, que jamais homme n'a pu le braver sans être pris pour un étranger, un imbécille, ou un monstre. Le ton respectueux que l'on doit aux magistrats et aux auteurs de ses jours, est inviolable, même dans la classe d'hommes la plus ignorante. L'autorité des pères sur leurs enfans ne peut être trop étendue. Je pense que le gouvernement le plus sage sera celui qui limitera le moins le pouvoir paternel; il seroit sans bornes, ce me semble, qu'il ne seroit point dangereux. Qu'avons-nous de plus cher au monde que l'être qui, au sein de la volupté même, a reçu de nous la vie? Le voir à chaque instant, c'est jouir de notre existence par la sienne; c'est nous donner une jouissance actuelle par des souvenirs délicieux. Tous les pères disent volontiers avec *Callias* parlant à son fils :

Ce qui peine ton cœur, peine encor plus le mien;
Ce qui te blesse me déchire,
Et mon bonheur est dans le tien.

L'homme le plus corrompu doit redouter la colère paternelle ; je ne dis pas la malédiction, ce mot doit être inconnu pour un père : il ne peut maudire son enfant sans se dévouer au plus sûr repentir. L'homme le plus dur doit mouiller ses paupières au récit villageois d'un trait d'autorité paternelle qui m'a toujours paru digne de la scène, s'il y étoit mis dans un bon cadre dramatique ; c'est pourquoi je le rapporte, quoiqu'il soit imprimé :

Un voyageur s'arrête, étonné de voir pleurer à chaudes larmes un homme de soixante-dix à quatre-vingts ans. — Qu'avez-vous, lui dit-il ? quel chagrin peut troubler le calme de votre vieillesse ? qui peut manquer aux égards, au respect qu'on vous doit ? — Hélas ! répond-il, quelqu'un qui a sur moi toute autorité ; quelqu'un qui ne peut être injuste envers moi ; mon père m'a frappé, et j'avois mérité sa colère. — Où est-il votre père ? — Dans cette cabane d'où je sors. — Permettez que je vous réconcilie, que j'aille lui parler de votre part. — Allez, j'attendrai sur le seuil de sa porte.... — Respectable vieillard,

dit-il au père, je viens vous dire que votre fils..... — Le malheureux ! s'écrie un vieillard dont les cheveux étoient blanchis par plus de cent hivers, il m'a manqué de respect. — N'écoutez que votre cœur paternel ; son repentir doit vous fléchir ; seriez-vous moins sensible à ses pleurs que je viens de voir couler, qu'un étranger, un passager qui veut se rappeler votre asile par le souvenir d'une bonne action ? Permettez donc à vôtre fils de venir vous embrasser ; il attend vos ordres à la porte de votre cabane. — Oui, sans doute, qu'il vienne, reprend le vieillard-père, et à l'instant son fils vient à pas lents, et à l'aide d'un bâton, se prosterner aux genoux de son père qui lui tend les bras et le serre, en disant : » Oublions tout, mon fils ; aime-moi comme » je t'aime, afin que tes enfans te respectent » comme j'ai respecté mon père ».

APPLICATION.

Les bonnes gens disent, avec raison, que le ton fait la musique. Je n'ai pas besoin de répéter ici ce que j'ai dit dans le texte de

ce chapitre. De même, en musique déclamée comme en simple récit, il est bien sûr que toutes les différences entre les tons doivent être observées par le compositeur. Plus que tout autre artiste il doit les connoître, les saisir, car il est identiquement l'homme de tous les tons (1). Le ton de nature est si indispensable pour le musicien, qu'il ne peut le braver sans, tôt ou tard, être en butte au ridicule qui le couvrira son œuvre et lui. Il aura beau employer tout le luxe de l'harmonie et de la mélodie; le chanteur aura beau se montrer le brodeur le plus fini, quelques jours d'erreur sont bientôt écoulés; le compositeur exagéré ou pauvre, et le frédonneur en musique coulent avec eux; la partie saine du public instruit, ramène tout le reste, et l'ouvrage contre nature, les sots exécutans et les sots admirateurs sont conspués. Attendons-nous, après qu'on aura bien déchiré le timpan de nos oreilles par une musique exagérée; attendons-nous, dis-je, à voir passer la mode vers l'autre extrémité; mais avant d'en venir à la simplicité, il nous faut, selon les apparences,

parcourir un autre genre d'excès. Des roulades, des traits grotesques, des passages à l'infini, des contre-sens à chaque mot dans le sens, dans la prosodie du langage, seront et sont déjà applaudis sur nos théâtres ; mais cette contagion passera, quand l'esprit d'ordre aura repoussé sur tous les points la fermentation inséparable d'une grande révolution. Il est juste que l'oiseau sorti de sa cage batte des ailes quelques instans. — Comment, diront ceux qui ne connoissent ni le cœur humain, ni l'histoire ; comment un des arts les plus frivoles, la musique, oseroit-elle prétendre à une stabilité qu'on ne voit nulle part? — Non: au contrairè, je permets tout en musique ; je veux que tour-à-tour tout ce qui la constitue dans ses parties d'agrément, vieillisse et rajeunisse, disparoisse et reparoisse plusieurs fois dans un siècle; je veux qu'on fasse des traits difficiles, qu'on emploie une harmonie nombreuse; qu'après avoir poussé le luxe à son dernier période, on revienne au simple. Je permets tout enfin, puisque la musique est un art d'agrément; mais que le luxe ou la

simplicité suivent la mode, sans s'écarter des bases que donne la nature. Quelle est cette nature? je l'ai dit mille fois : c'est *le ton qu'il faut prendre*, celui de la déclamation des gens sensés; c'est le ton, la déclamation des sots, quand on veut retracer leurs ridicules, et les en corriger : mais si on emploie le ton d'un sot quand le drame, la situation, les paroles sont sages, voilà ce que j'appelle *ineptie*. — Enfin, et c'est ici, je pense, le dernier retranchement dans lequel on puisse entrer sur cette matière; enfin, si en général les hommes de tout un pays convenoient d'une manière d'être, d'une manière de s'exprimer tout opposée à la nature, faudroit-il les suivre? — Oui, jusqu'à un certain point : car dans les arts sur-tout il faut un peu hurler avec les loups; mais ce ne doit être que pour se ménager l'espoir de détruire l'erreur. Celui qui sent la vérité, ne capitule jamais avec les vices ni les ridicules; il cède en apparence, pour ne pas déchirer les liens de la société; mais une opposition tacite lui conserve le droit de les attaquer, dès qu'il le pourra sans péril pour le bien général.

Le ton de la vérité frappe tous les hommes, quelquefois même ceux qui lui sont infidelles ; et on l'a dit souvent, *le vrai seul est aimable.* Les plus sublimes contre-vérités sont tôt ou tard mises au rang d'oubli. Qu'il est dangereux de passer les limites de chaque chose * ou de chaque genre, et de les confondre ! c'est toujours par une fausse appréciation des *tons* que ce mal s'engendre **.

---

* Tout le monde sait que *Platon* disoit à ses contemporains : « Vous ne pouvez changer une note de votre » musique, sans vous exposer à des changemens dans » les mœurs ». J'ajouterai à ceci, que non-seulement la musique suit les mœurs, mais qu'elle les influence plus qu'on ne pense.

** Dans le temps que j'étudiois à Rome, un excellent air sérieux de *Maïo*,

Son in mar, non veggo sponde,

étoit à la mode ; mais les amateurs de la vérité faisoient la grimace chaque fois que revenoit un bout de ritournelle gaie qui est dans cet air. Il y a à Rome un nombre d'amateurs, de vieux abbés qui, par leurs sages critiques, retiennent le jeune compositeur qui se laisse emporter hors des limites raisonnables de son art. Aussi lorsqu'un compositeur a réussi à Naples, à Venise, même à Bologne, on se dit : « Il faut le voir à Rome ! »

Un trait déplacé, fût-il délicieux par lui-même, est toujours un contre-sens. Oui, on est indigné si quelqu'un, sans nécessité, vient, par quelque récit sinistre, troubler la gaieté d'un festin : on est frappé désagréablement en voyant un petit enfant folâtrer auprès du cercueil de sa mère ; on est de même frappé d'incohérence, si l'on voit le plus beau cheval d'Espagne caracoller dans un convoi lugubre, ou si l'on entend carillonner un air trivial sur de grosses cloches, &c., &c.

Il est des esprits de travers qui, aveuglés par l'amour-propre, nous assomment par des oppositions monstrueuses. Tels que l'assassin d'un héros formidable, ils semblent dire : « Je » veux produire un grand effet ; je veux qu'on » parle de moi ! » Il est des ignorans, et même beaucoup, qui prennent un ton affirmatif qui ne répond en rien à leur savoir. Quelquefois, en répétant une bonne phrase qu'ils ont saisie au vol dans quelque cercle, ils nous en imposent un instant ; mais ils n'ont jamais le talent de se taire à propos, et la phrase suivante les décèle. Cependant, comme l'art de mentir est

peut-être le plus perfectionné de tous les arts, jugeons plus souvent les hommes par leurs œuvres que par leurs tons. Si nous ne le connoissons pas, avant de l'en croire, informons-nous des faits de cet homme qui annonce avec emphase un chef-d'œuvre en beautés, lequel n'en est souvent un qu'en bêtises.

En terminant ce texte, observons que tout est musique dans ce monde, car tout est harmonie mêlé de dissonances. Je ne sais à-peu-près qu'une chose, encore ne suis-je fort que d'un côté; mais la musique, qui est mon arme favorite, me sert pour juger les hommes par leurs tons naturels ou faux, et rarement ils me trompent. Je le répète, il est heureux et honorable pour l'humanité que l'homme ne puisse tromper quelque temps son semblable que par des marques extérieures, et par ses discours mixtionnés de politesse et de fausseté, et qu'il n'ait pas encore appris à se cacher dans ses intonations (2).

Écoutez parler l'homme de la vérité : son début est franc; chaque phrase de son discours a l'air de s'épanouir pour faire naître celle qui

la suit. Est-il obligé de s'élever contre les vices et les crimes, il prépare ces dissonances morales, en revendiquant d'avance les droits de la nature qui ont été violés. De même qu'en musique, il sauve ces dissonances, en nous montrant l'impuissance de l'impie luttant contre la nature et la raison. C'est *Mentor* qui, dans les plus pressans dangers, promet à *Télémaque* le retour dans son île.

O harmonie ! trop souvent l'on te cherche où tu n'es pas. J'entre dans le palais des arts ; mille musiciens choisis y sont rassemblés, tous ne doivent produire qu'une harmonie ravissante. Dieu du génie, *Apollon !* et toi, sage *Minerve !* daignez les inspirer et leur dire : « O mes enfans ! c'est sur les bases inaltérables » de la nature que repose le chant de l'hymne » sainte que vous allez exécuter. Vous n'avez » tous qu'un même but, c'est de produire un » effet unique. L'un sans l'autre, vous n'êtes » qu'un fragment du corps sonore ; réunis, » vous formerez le concert des dieux. Gardez- » vous de l'envie de briller séparément, car » vous vous nuirez à vous-mêmes, si vous

» nuisez à qui que ce soit : tout est dans l'unité;
» rien n'est sans elle, et vous la trouverez, si
» chacun de vous fait pour tous ce que tous
» doivent faire pour un chacun ».

NOTES.

PAGE 310. (1) Il est nécessaire qu'une société de comédiens répète ensemble, et à voix haute, pour qu'un ton général soit le résultat de tous les tons particuliers; c'est ce parfait accord qui fait la célébrité du Théâtre français. Pourquoi irois-je entendre un drame que je lis mieux que les acteurs ! Ce n'est pas en répétant les pièces comme les Capucins nasilloient les Matines, qu'une société de comédiens peut espérer des succès à la première représentation d'un ouvrage; c'est tout au plus à la longue qu'il peut avoir son ensemble, et réussir alors; mais avant cette époque, le public a eu le temps de porter un jugement défavorable sur la pièce, et de l'abandonner. Que d'efforts il faut alors pour le ramener !

Il est encore un ensemble, une union morale sans laquelle ces sociétés d'artistes ne peuvent réussir. Il faut que chaque acteur travaille autant pour la chose que pour lui-même; s'il quitte son rôle, parce qu'il est mauvais, parce qu'il n'est que

médiocre ou parce qu'il est bon, il n'y a pas d'espoir pour le succès de la chose commune. Oui, l'on quitte un rôle parce qu'il est bon; l'on tient alors dans sa main le sort des auteurs et de tous ses camarades : c'est un trop beau moment pour ne pas se faire prier.

Page 315. (2) On juge encore très-bien les hommes par leur manière de rire, c'est-à-dire, par leur rire, leur sourire ou leur fou-rire. Certaines gens, pourroit-on dire, rient presque toujours *jaune,* c'est la fausseté qui les domine; d'autres *vert,* c'est l'envie; d'autres *rouge,* c'est la bonhomie; d'autres *couleur de rose,* c'est la candeur; d'autres enfin savent rire de toutes les couleurs, et ces gens-là sont les plus dangereux.

CHAPITRE IX.

DES RITOURNELLES.

C'EST, pour ainsi dire, le titre, l'avant-propos du discours qu'on va lire ; quelquefois les ritournelles représentent les notes que l'auteur jette au bas de la page pour développer son sujet, pour redire en d'autres termes ce qu'il a déjà dit, sans nuire à la rondeur du texte, et sans être ni pédant, ni diffus.

APPLICATION.

LA ritournelle est, en Italie, un retour de phrase musicale, une annonce de ce que le chanteur va faire entendre, ou une répétition de ce qu'il a dit : c'est plutôt un repos qu'une continuité du discours. En France, où l'art dramatico-musical a pris naissance, la ritournelle doit avoir un caractère dramatique ; elle est exclue de la musique, chaque fois qu'elle n'est pas nécessaire à l'action du drame; quand

on se la permet sans nécessité, il est sous-entendu qu'il n'y a point d'action pressée, que la musique est un concert, et non pas la peinture des sentimens de l'ame. La ritournelle est d'un grand secours pour annoncer l'action qui va suivre, et pour donner une continuité à celle qu'on craint qui n'échappe aux spectateurs. J'ai été le premier à supprimer le morceau de symphonie qu'on nomme *entr'acte*, pour en substituer un autre qui eût plus de rapport avec l'action antérieure ou ultérieure du drame. Entre le premier et le second acte des *Événemens imprévus*, je fais entendre l'air

Dans le siècle où nous sommes.

qui va suivre. *Lisette* arrivant sur cette ritournelle, semble d'avance rendre compte aux spectateurs de ce qui l'occupe. Cette manière d'entr'acte a été suivie par les compositeurs qui aiment la vérité. On peut aussi continuer, dans une ritournelle, l'action qui a précédé; c'est ce que j'avois essayé entre le premier et le second acte de l'*Amitié à l'épreuve :* l'orchestre continuoit

continuoit, en forme de symphonie concertante, le trio

Je pars, rien ne m'arrête.

et cette nouveauté fit de l'effet à Versailles. Mais l'esprit humain, l'esprit français sur-tout, qui est vif, aime mieux s'occuper de ce qui sera, que de s'appesantir sur ce qui a été : c'est pourquoi je n'ai pas renouvelé cet essai, et j'aime mieux m'en tenir à l'autre manière.

A la fin d'un air, qui est d'autant plus effrayant que *Chenard* le chante noblement et sans effort, à la fin de l'air de *Raoul-barbe-bleue*, où il dit: *Perfide, tu l'as ouverte* (la porte), la ritournelle devient tout-à-coup palpitante et douce; elle annonce *Isaure* qui va paroître, se traînant à peine.

La scène du *Magnifique* est remplie de petites ritournelles parlantes ; c'est encore ici qu'elles sont d'un grand secours, puisque *Clémentine* ne peut répondre autrement à l'amant qu'elle aime. Lorsque l'acteur a plusieurs mouvemens de l'ame à exprimer avant de chanter son air, la ritournelle doit noter tous ces mouvemens. Une

des ritournelles où ce que je dis est le mieux peint, est celle qui précède l'air de colère

Rien ne peut égaler ma rage.

que chante madame *Dupuis*, dans le *Secret.*

En terminant ce chapitre, qui ne m'a pas paru inutile à l'art, je demanderai à mes confrères quand nous prendrons le parti de substituer des indications françaises aux mots italiens, de même que les latins se servoient de dénominations grecques? Il est temps que nous volions de nos propres ailes, et que nous ajoutions aux dénominations connues, toutes celles dont l'expression dramatique nous indiquera la nécessité. Si l'on pouvoit substituer des signes aux mots, ce n'en seroit que mieux. On a bien fait d'imaginer celui-ci $<$ pour renforcer le son, ou le contraire $>$ pour le diminuer. Cette marque, qu'on fait aussi longue et aussi courte qu'on veut, est d'un grand secours. *Crescendo, smorzando* disent, il est vrai, la même chose que ces deux signes; mais lorsqu'on ne veut qu'une note enflée ou diminuée, le signe est bien plus commode; comme les

mots *crescendo*, *smorzando*, ou l'équivalent en français, sont indispensables quand la phrase musicale est longue.

CHAPITRE X.

DES CONTRE-SÈNS.

DANS ce chapitre, ainsi que dans les quatre suivans, je ne ferai point précéder l'application d'un texte; ce n'est que relativement aux arts que je parlerai de ces objets. On dira peut-être que souvent, dans le cours de cet écrit, les textes de différens chapitres ne sembloient guère plus propres à conduire à l'application aux arts. Souvent on a pu le croire; mais souvent, je pense, le lecteur a dû réformer son jugement, en trouvant dans l'application des rapprochemens qu'il n'avoit point prévus. Voilà du moins l'effet qu'a fait la lecture de cet ouvrage sur quelques littérateurs exercés.

Après le danseur *Marcel*, qui s'écrioit: « Que » de choses dans un menuet! » je ne veux point

dire : « Que de choses dans la musique ! » on sait que cet art consiste à rendre l'intonation juste de toutes les paroles, selon l'idée qu'on y attache. Je veux dire que la même phrase répétée dix fois, peut toujours avoir un sens différent, et que ces différences sont toutes dans la déclamation, ou, si l'on veut, dans la musique. L'empire de la musique est donc aussi vaste, aussi infini que celui des passions humaines. D'ailleurs j'ai dit dans l'avant-propos de ce livre, qu'il avoit deux buts, 1.° l'instruction à-peu-près générale des jeunes artistes qui ne peuvent être peintres des mœurs, sans une connoissance sentie des choses naturelles, et sans avoir réfléchi sur les passions et les caractères qui en sont les résultats ; car ce n'est pas la musique qui manque aux musiciens de nos jours, ce sont les connoissances dont je parle ; 2.° je me suis proposé d'appliquer aux arts les différens textes. Je me suis bien gardé de faire des applications serviles quand le texte ne s'y prêtoit point. Ce ne sont pas des artistes pédans que j'ai voulu faire, mais des hommes éclairés qui ne cherchent point à en imposer,

en attribuant à la musique une suprématie ridicule, et le droit de tout rendre, et qui, par ces prétentions excessives, la font sortir des bornes raisonnables que sa nature lui prescrit. Mais ne fût-ce que pour connoître où le musicien doit modérer ses prétentions, où il doit savoir se taire, il faut qu'il connoisse les choses dont il ne peut faire usage. Je l'ai dit ailleurs, l'art des sacrifices est ce qui constitue l'artiste habile; et pour qu'il sache ce qu'il doit sacrifier, il a besoin de connoître les choses à éviter, autant que celles qui servent de base à ses productions. L'ignorance fut toujours la mère des prétentions ridicules; le savoir seul fait les hommes modérés.

Dans les arts, comme dans tout, les meilleures choses deviennent des contre-sens, si elles ne sont mises à leur place. Pour le maître qui enseigne, le difficile n'est pas de dire à l'élève « Ceci est bon », parce qu'il est à sa place; ou « Ceci est mauvais », parce qu'il n'y est pas: mais il doit savoir lui dire encore, pourquoi ce qui est bon ici, seroit mauvais ou médiocre ailleurs; ou, ce qui revient au même, pourquoi

ce qui est mauvais ici seroit bon dans une autre circonstance, ou dans sa véritable place. Un des poëtes de l'antiquité qui avoient le plus de goût, *Horace*, ne répondoit qu'un mot, lorsqu'on lui vantoit de sublimes contre-sens :

Non erat hîc locus.

et c'est en effet répondre à toutes les objections que peut faire un auteur qui veut défendre son opinion sur une beauté déplacée. La musique, cet art que j'adore, est toujours un contre-sens, si, pour ainsi dire, elle n'épouse le drame dont elle est l'ornement, qu'elle vivifie en fortifiant les situations, et auquel elle ajoute un charme prodigieux. Oui, la musique est un contre-sens, si, par le bruit de son orchestre, elle empêche les paroles d'arriver intelligiblement à l'oreille de l'auditeur; elle est un contre-sens, si elle étale une vaine science; elle est un contre-sens, si, en répétant des vers, elle prolonge un sentiment, une situation de l'ame au-delà de ses bornes; elle est un contre-sens, si elle ne donne pas à chaque personnage du drame le langage qui lui

convient ; elle est encore un contre-sens, si elle réussit à briller plus qu'elle ne doit selon le personnage et sa position ; elle est un contre-sens enfin, quand elle n'est pas tellement d'accord avec la poësie, qu'on ne sache, pour ainsi dire, distinguer le poëte du musicien. Oui, j'ose prédire encore une révolution en musique, et elle n'est pas éloignée. C'est l'observance des préceptes, c'est la réforme des abus que je décris dans ce livre. Qu'on ne croie pas être arrivé au vrai terme que nous cherchons tous. Tant qu'on dira, en sortant d'un opéra : « C'est la musique qui » en fait le succès », on fera la censure du musicien plus que du poëte, ou le succès dont on parle n'est pas un succès dramatique, c'est celui que le musicien obtient dans un concert. La plupart des ouvrages en musique que j'entends, ne sont pour moi, je le répète, que des dictionnaires de phrases harmoniques que je voudrois voir placées plus avantageusement. Le service que je puis rendre à l'art ; c'est, je crois, de dire au jeune homme qui cherche la vérité : « Ce morceau ne me

» satisfait pas ; mais je le regarderois comme » excellent, s'il étoit chanté par tel personnage, » dans une telle situation ». Après avoir étudié le faire du jeune homme, je pourrois encore lui dire : « Voilà le genre pour lequel la nature » vous destine ; vous ne serez qu'un pédant, » si vous vous jetez dans le labyrinthe des » modulations recherchées ». A cet autre, je lui dirois : « Ce n'est point assez pour vous » de créer des chants vagues, soyez le peintre » des mœurs » *.

Hâtons-nous de tracer le cercle d'où la vérité ne doit pas sortir : quand nous serons convenus de cette grande base, le musicien qui saura créer les chants les plus flatteurs, quand il faudra du chant (et il en faut souvent) ; qui saura toujours, et à propos, employer la plus belle, la plus nombreuse harmonie, n'obtiendra pas moins le premier prix.

---

* *Voyez* le chapitre *DE L'ÉTUDE*.

CHAPITRE XI.

DE LA GRÂCE.

La grâce ne suppose pas l'absence de la vérité, ni même une vérité factice ; au contraire, il faut la saisir dans tout ce qu'elle a de plus aimable. La grâce et l'élégance sont de l'essence des beaux arts ; sans elles, ils n'ont point de charmes ; sans charmes, point d'illusion ; et sans illusion, la vérité des arts n'existe plus. L'absence de la grâce est dans les productions des arts ce qu'est pour la femme sensible la cessation du désir de plaire, ou la stupidité jointe à la beauté des formes * : on aperçoit l'existence du charme de la personne, mais il

* Un artiste qui ne pouvoit attendrir une beauté presque léthargique, s'avisa, dans son feint désespoir, d'adresser cette prière à *Pygmalion :* « Divin artiste, ô *Pygmalion !* » tu sus forcer les dieux d'animer le marbre glacé ; prête-» moi tes accens, ton éloquence, afin que je puisse en ce » jour obtenir du ciel la même faveur ». La belle statue fut si flattée d'entendre invoquer les dieux pour obtenir son cœur, qu'elle ne fut plus maîtresse de le garder davantage.

lui manque le souffle vivifiant, l'étincelle du feu de *Prométhée*. Tout a ses grâces dans la nature, jusqu'aux objets les plus terribles, et les arts doivent savoir en profiter. Auteurs dramatiques, confiez hardiment tel rôle que ce soit aux *Contat, Saint-Aubin, Carline ;* soit rôle de poissarde ou de comtesse, chacun aura ses grâces particulières.

S'il est pour les arts des tableaux insusceptibles d'aucune grâce, évitons de les reproduire : ils n'offrent aux sens que des images abjectes. De deux musiciens qui auroient à peindre le lever de l'aurore, si l'un, à travers le bruit du zéphyr et le murmure des ruisseaux, nous faisoit entendre le chant des oiseaux ; si l'autre, pour être encore plus vrai, y joignoit le grognement du porc et tout le bruit matinal d'une basse-cour, le premier, quoique ayant retranché la moitié de la vérité, mériteroit des éloges ; il ne rapelleroit aux auditeurs que des sensations aimables ; la rose, le jasmin parfumeroient l'atmosphère pendant la succession de ses tableaux, tandis que l'autre, par sa vérité rustique, ne leur rappelleroit que l'odeur du fumier.

CHAPITRE XII.

DE L'ÉNERGIE.

RESPECTIVEMENT l'un à l'autre, tous les caractères ont leur énergie particulière. Depuis la fureur infernale jusqu'à la candeur angélique, tous les caractères ont une énergie comparative ; ils sont ou cessent d'être énergiques à mesure qu'un caractère plus doux ou plus fort qu'eux les laisse dominer, ou qu'ils sont effacés par la véhémence de celui qui les surpasse en énergie. Voilà comme on jugeroit, et il n'y auroit point de bornes, si des hommes éclairés n'établissoient une règle qui alors sert à tous de boussole. La musique de *Gluck* ne seroit bientôt que du petit-lait, si on laissoit s'exaspérer davantage les jeunes compositeurs de nos jours ; mais soyons sans inquiétude,

> Celui qui met un frein à la fureur des flots....

Dieu, le temps qui fait rentrer tout dans l'ordre,

saura dissiper une fougue si nuisible aux beaux arts. Déjà le parterre applaudit avec transport un air, un trait de chant bien placé, et paroît insensible au tumulte effrayant des orchestres courroucés, à moins que ce tumulte ne soit rare et toujours à sa place. L'énergie, en général et comme on l'entend ordinairement, paroît être plutôt du ressort des caractères factices que de ceux qui s'appuient de la vérité. Remarquons en effet que la fermeté tranquille naît d'une puissance indubitable, et que l'énergie outrée, c'est-à-dire celle qui fait grand bruit et de grands mouvemens, suppose un obstacle qu'il faut vaincre par cette même énergie. *Jupiter* fronce les sourcils, et l'Olympe est tremblant; *Hercule*, appuyé sur sa massue, voit tranquillement arriver le lion dont la peau va servir de vêtement au héros. Il semble qu'il y a quelque chose de factice dans l'énergie trop souvent reproduite. Dans ce siècle de toutes les analyses, nous avons reconnu que la foiblesse se couvre souvent d'un masque énergique; telle que la foible épouse, poussée par la jalousie, s'affuble d'un masque de *Stentor*,

pour épier dans un bal son époux infidelle. L'énergie factice n'en impose qu'un moment, elle entraîne d'ailleurs deux dangers évidens : 1.° l'impossibilité d'être énergique quand il faut l'être, si on se sert sans nécessité d'accens énergiques ; 2.° le danger pour l'artiste de se concentrer dans une seule manière de faire, et de ne produire, pour ainsi dire, qu'un ouvrage dans tous ses ouvrages.

Terminons, en disant que l'énergie se trouve dans toutes les bonnes productions des arts ; car par tout où la nature est saisie, la force ou l'énergie convenable et respective doit s'y trouver immanquablement : être d'aplomb avec la nature, c'est être fort. Au physique, vouloir violenter la nature, c'est folie ; l'homme le plus robuste ne peut briser entre ses mains un œuf, en le serrant de toutes ses forces par ses deux pôles ou ses deux voûtes pointues : la matière se fait d'elle-même un point central, et l'angle de quarante-cinq degrés se retrouve par tout où la même terre est jetée en tas. Pour s'opposer à cette loi, pour former d'autres angles, il faut avoir recours à l'art ; mais bientôt la

nature travaille à reprendre son équilibre. De même nous voyons que quelques petits morceaux de bois sec qui ont été enfoncés dans la fente superficielle d'un rocher, séparent une masse énorme où la force de mille chevaux eût échoué, en leur rendant l'humidité qu'ils avoient perdue, c'est-à-dire, en versant de l'eau sur les petits morceaux de bois sec.

Aujourd'hui on raconte encore à Rome, que, sous *Sixte-Quint*, lorsqu'on éleva l'obélisque qui est sur la place Saint-Pierre, l'architecte chargé de la conduite de cette opération, n'ayant pas assez calculé la juste tension des cordages produite par le poids énorme de l'obélisque, cette masse resta suspendue, au lieu de se poser sur son aplomb. L'architecte, pâle et tremblant, entendit une voix qui cria: « *Buttate-ci l'aqua!* (Jetez-y de l'eau »!) Cette voix étoit celle d'un matelot expérimenté, qui prit la fuite à l'instant, parce que, *sous peine de mort*, il avoit été défendu de troubler les travailleurs pendant l'opération. Cependant l'architecte, frappé de ce trait de lumière, fit jeter de l'eau sur les cordes déjà fumantes et

prêtes à céder au poids qui alloit les rompre. L'eau jetée fit gonfler les cordages, leur donna les proportions convenables, et bientôt l'obélisque se mit de lui-même à sa place*. De même l'énergie dans les arts naît de l'aplomb, de l'équilibre que la seule vérité donne. L'actrice si connue par son énergie naturelle, madame *Dugazon*, tire sa force véhémente du sentiment qui l'inspire et l'entraîne elle-même; c'est en laissant agir la nature, en ne se servant que des forces irrésistibles qu'elle donne, que cette femme célèbre enflamme les spectateurs.

---

* Puisque toutes les cordes se gonflent et se raccourcissent par l'humidité, ce dont on a la preuve par les intervalles que franchissent les instrumens à cordes, qui montent quelquefois d'une seconde et même d'une tierce, ne seroit-il pas possible d'imaginer un baromètre musical, à l'aide d'une seule corde à boyau qui, selon le temps, s'étendant ou se raccourcissant, feroit partir deux ressorts, tantôt l'un, tantôt l'autre! Ce baromètre musical seroit un coffre recouvert d'une étoffe légère, afin que le sec et l'humide y pénétrassent aisément, et renfermeroit un cylindre et un jeu de flûte jouant deux airs : celui qui indiqueroit le retour du beau temps, seroit vif et dans le mode majeur; celui qui annonceroit le mauvais temps, seroit lent et dans le mode mineur.

Étudie-t-elle les endroits de ses rôles qu'elle veut rendre avec énergie? je ne le crois pas: elle les a tout au plus pressentis; mais étant sur la scène, dans la situation même, c'est alors qu'une étincelle de sentiment allume dans l'ame de l'actrice ce feu qu'elle communique à mille spectateurs. C'est ainsi que le peintre, le poëte, le musicien, ne cherchant jamais l'énergie pour elle-même, mais désireux de marcher sans cesse dans le sentier que trace la vérité, se sentent tout-à-coup enflammés, et sont énergiques sans cesser d'être vrais, parce qu'ils n'ont point eu l'intention d'être plus forts que le sujet qu'ils avoient à traiter. En un mot, les musiciens qui dans leur labeur songent plus aux produits harmoniques qu'ils ne sont poussés par le sentiment intime du drame, font la musique qu'ils peuvent, et non celle qu'ils veulent; ils réalisent l'axiome des artistes, qui dit que « La » difficulté est le désespoir du goût ». Je n'infère pas de-là que l'homme de génie puisse commander à son génie; cet être indocile n'obéit point, il commande. Nous aimons vingt femmes pas plus l'une que l'autre, parce que chacune a

quelque

quelque mérite personnel, et que toutes sont femmes; paroît enfin celle qui a le droit exclusif de nous captiver, et bientôt elle fait oublier toutes les autres. Le génie créateur a les mêmes droits sur nous; il ne cherche pas, ne se vante pas de ses moyens de plaire; la séduction, la coquetterie sont pour lui des moyens apprêtés qu'il dédaigne : il paroît, se saisit de nous, et nous entraîne par sa force irrésistible.

CHAPITRE XIII.

DES COUPLETS.

Il y a quelques remarques à faire sur ce qu'on appelle *couplets* mis en musique, soit romance ou autres. 1.° L'air doit être chantant, parfaitement construit dans sa mélodie et dans ses modulations : s'il y a quelques défauts, ils grossissent chaque fois qu'on répète l'air, et ces déplaisirs multipliés rebutent à la fin une oreille attentive. 2.° L'air doit être dans le sens des paroles, mais jamais ni trop lent, ni

trop vif, quand même les paroles sembleroient l'exiger : la multiplicité des couplets rendroit bientôt l'air fastidieux, s'il avoit un caractère très-déterminé, et c'est sur-tout le mouvement qui détermine le caractère d'un air. 3.° Pour avoir toute sa perfection, l'air de différens couplets doit se chanter sans altérations, et c'est ce qu'on ne peut, si le poëte ne dispose de même dans tous les couplets, ses repos, ses césures, ses hémistiches, ses syllabes longues et brèves ; 4.° le musicien doit se garder de déclamer ou peindre les paroles de ces sortes de productions, parce que l'expression musicale et convenable à l'idée poëtique d'un couplet, ne peut être que vague ou à contre-sens pour un autre. Il y a souvent, dira-t-on, un refrain unique pour tous les couplets ; peut-il être, doit-il être déclamé ? non, il faut encore de la musique vague et chantante ; car, plus l'expression musicale renferme de vérité, moins elle peut être répétée, et les refrains sont presque toujours sentencieux. La vérité répétée trois, quatre ou huit fois, enfin autant qu'il y a de couplets, est une vérité profanée.

CHAPITRE XIV.

Des Broderies en musique ; quand elles sont permises ou déplacées.

Le marchand qui se présente dans une manufacture d'étoffes, en choisit de riches et d'achevées, auxquelles on ne doit rien ajouter ; d'autres préparées et assez simples pour recevoir la broderie dont on veut les orner. Le compositeur doit également savoir faire deux sortes de musique, riche et simple, qu'il destine aux personnages, après avoir considéré leurs moyens, et sur-tout la situation du drame. — Quels sont les personnages dont le chant est insusceptible de traits improvisés et trop multipliés par le chanteur ? — Presque tous ceux de la tragédie doivent être circonspects : ils peuvent l'être moins cependant à mesure que leurs rôles sont accessoires. Dans la comédie lyrique, les caractères imposans, dignes de respect, comme les pères, les mères, les oncles, les tantes . . . enfin tous les personnages vertueux, femmes ou

hommes, sont dans le même cas. — Quels sont les caractères qui, plus que les précédens, peuvent se livrer à ce luxe musical? — Ceux qui appartiennent à la jeunesse, les petits-maîtres, les petites-maîtresses, amoureux ou non. — Les jeunes domestiques des deux sexes le peuvent-ils? — J'avoue qu'étant habiles dans l'art du chant, souvent ils écrasent leurs maîtres par la comparaison du talent à talent; l'éducation du maître est négligée à côté de celle de son valet; c'est une invraisemblance; mais le public passe là-dessus fort aisément; il semble croire que le talent supérieur en musique ou en déclamation soit nécessaire, en général, pour faire pardonner la trivialité, la bassesse, l'immoralité d'un personnage. « C'est un grand coquin, dit le » public; mais son rôle étoit indispensable à la » construction du drame, et je lui pardonne son » caractère en faveur de ses talens ». — Est-ce une bonne leçon de morale? — Non, sans doute; mais les oppositions sont nécessaires aux arts; et pour montrer la vertu triomphante, l'auteur a besoin de montrer aussi le dédale vicieux qu'elle a su éviter.

En respectant les vraisemblances du poëme, il faut, sans doute, que le compositeur mette dans son jour le talent distingué d'un chanteur, et qu'il le serve selon ses beaux moyens; mais il ne faut pas que les autres acteurs l'imitent, puisque, comme nous l'avons dit, tous les caractères ne sont pas susceptibles de broderies. Si je chantois sur un théâtre où il y eût un ou deux hommes réputés pour savoir orner leur chant, plus ils seroient abondans en ornemens, plus, je pense, je me piquerois d'être sobre, vrai, simple et expressif. Pourquoi serois-je imitateur d'un genre, tandis que je puis être original dans un autre ? Mais *Martin* chante bien. — Oui. — Il faut se rapprocher de sa manière. — Non, il faut, au contraire, l'éviter et chanter selon nos propres moyens, selon notre manière de sentir, et sur-tout toujours d'accord avec la vérité dramatique.

Disons encore qu'en général les agrémens qu'on ajoute à un chant donné, doivent être improvisés. Si, en ornant un air, vous le répétez de même à chaque représentation, vous n'êtes pas improvisateur ; c'est une stérilité, une

ambition déplacée, que les Italiens des villes capitales ne permettent point. L'homme qui reproduit le même point d'orgue, ou qui y respire pour le prolonger, n'est à leurs yeux qu'un brave écolier, *un bravo scolare.*

Soyons sûrs que lorsque l'on adopte, vers le nord, un système de composition ou d'exécution en musique, il est déjà presque oublié chez les Italiens. Aujourd'hui les longues finales qui terminent les actes des opéra comiques, ont presque passé de mode; ils n'aiment que les trio, les quatuor, aussi chantans que mélodieux. L'air pathétique, noble et pur, tel que le chante *Laïs,* est préféré aux terribles airs de bravoure; et sans doute ce n'est pas lorsque l'Italie nous imite dans le perfectionnement de l'art dramatique, que nous devons l'abandonner. J'ai trop dit, dans cet ouvrage, que la seule vérité écrasera tous les écarts, et leur survivra, quelque brillans qu'ils soient et qu'ils puissent être, pour que j'ose encore le répéter.

Quelle seroit la méthode de rendre un élève en état de varier ses traits, ses ornemens, ses points d'orgue, toujours selon le caractère de

ses airs? — Il n'y en a qu'une, s'il est né avec quelque imagination : c'est de lui faire chanter un ou deux airs bien faits et d'une expression vague, en les lui faisant varier de mille manières. C'est à lui, après cette étude, à savoir, s'il a de l'ame, appliquer ces différens traits selon l'expression des paroles. Quatre ou six mois suffisent pour meubler la tête d'un élève destiné à être improvisateur, si, avant tout, il a l'intonation formée. Mais se faire arranger ses airs par son maître de chant pour les répéter chaque jour de même, est une puérilité; et quel est ce maître qui a changé la musique faite? un écolier en composition, ou un homme sans génie. Un air pur et fait par un habile homme, n'est susceptible que de légers changemens, ou on le dégrade. Que diroit le public, si l'on varioit les vers de *Racine!* il siffleroit. La musique bien faite a autant de droits à l'estime du public, que les beaux vers.

D'où nous viennent les broderies? — De quelques chanteurs habiles, tels que *Mazzanti, Gizziello*, qui avoient plus de savoir, plus d'imagination que certains compositeurs dont

ils chantoient la musique. Mais combien de chanteurs médiocres abusent d'un genre de talent qui n'appartient qu'aux chanteurs habiles! Pauvre petit *brodailleur*, tu ne sais pas la gamme des accords ! Si un homme instruit te disoit : « Entonne une *fausse quinte* ou une *septième superflue* », déjà tu serois jugé; et cependant si le compositeur a fait blanc, tu fais noir ; s'il a fait noir, tu fais blanc. Changer ce qui est écrit, tu crois que c'est-là tout le secret. Sache donc, et frémis en apprenant qu'il n'est permis de changer un trait que pour le rendre meilleur; sache que presque toutes les règles de l'harmonie, la connoissance exacte des bonnes notes, des mauvaises notes, après lesquelles on ne peut faire aucun intervalle au-dessus de la *seconde*, doivent être connues du chanteur, pour qu'il ose varier le chant qui est écrit.

Je finis, en disant qu'il faut craindre d'abuser de ce luxe musical. N'imitons pas légérement le chanteur italien qui vient se donner pour modèle à Paris, parce qu'il n'a pas fait fortune dans son pays. Il y a quelques années, j'entendis, au Concert spirituel, un brodailleur

impitoyable de l'Italie, qui avoit tellement la rage de pomponer son chant, qu'il n'épargnoit pas même le récitatif le plus noble. Il en finit un par ces mots, *Vado a morte* (Je vais à la mort), et sur la première syllabe *va*, il fit un passage en roulade d'une longueur et d'un sautillant extrêmes. Quand il eut fini, je dis à mon voisin, qui avoit du goût : « J'ai cru qu'il » alloit ailleurs ».

CHAPITRE XV.

Des Jeux de mots, ou des Abus de l'esprit.

APRÈS avoir attaché autrefois beaucoup de prix aux jeux de mots, aux tours de phrases affectés et spirituellement niais, le Français, revenu depuis long-temps de cette manie, ne se les rappelle que pour en rire de pitié ; il rejette avec dégoût tout ce qui sent l'affectation, la flagornerie et le mauvais goût qui régnoient du temps de *Voiture ;* mais en le donnant pour ce qu'il vaut, il s'amuse encore aujourd'hui

d'un calembourd qui lui fournit l'occasion de dire des choses galantes aux femmes, et des vérités agréables aux hommes. Une seule fois je vis une société troublée par un calembourd, et le faiseur fut sensiblement puni d'avoir manqué aux égards que l'on doit sur-tout aux femmes. Étant à table, il ne mangeoit point, et découpoit toujours; comme on le connoissoit bon mangeur, on crut qu'il y avoit quelque dessein dans cette obstination, on le força de s'expliquer : il sortit de sa poche le billet d'invitation de la dame du logis, dans lequel ayant écrit le mot *souper* avec un *c*, elle l'invitoit *à venir couper chez elle tel jour.* Elle voulut rire de son ignorance; mais assise à côté de son amant.... le dépit, les maux de nerfs s'en mêlèrent, les convulsions suivirent, et le plus embarrassé des convives fut notre étourdi *calembourdier.*

Il est tant de manières d'abuser des facultés de l'esprit, qu'il est impossible de les montrer toutes. De quelque expression qu'on se serve, quelque style qu'on emploie, s'il n'est celui de la chose, c'est manquer de précision ou de goût, ou c'est abus d'esprit. Presque toujours

on suppose, avec raison, que pour abuser d'une chose, il faut la posséder abondamment: il n'en est pas tout-à-fait de même de l'esprit; en abuser, c'est en manquer. Tout ce qui parle à l'ame par les seuls charmes de la vérité, nous intéresse. Ce qu'on appelle *esprit*, au contraire, nous amuse un instant, puis nous fatigue par ses écarts. N'ayant point de rapport direct avec la nature, avec tout ce qui n'existe que par son instinct, l'esprit se nourrit de comparaisons et de métaphores. La nature a peu besoin des secours de l'esprit pour nous paroître aimable (c'est cependant lui rendre hommage que de révéler spirituellement ses prodiges); mais sans la nature l'esprit ne se nourrit que d'abus. S'il n'amplifie, il est rampant; s'il s'égaye, c'est presque toujours avec l'arme amère du ridicule; s'il se couvre d'un crêpe, c'est pour exagérer nos malheurs: la nature, la vérité semblent le punir d'oser prétendre à briller sans elles.

Je vais courir rapidement à l'application de ce chapitre; je crains que mes fautes elles-mêmes ne soient celles que je cherche à dévoiler.

Sans logique, autre que celle que donne le bon sens, sans autre instruction que celle commune à tous les hommes, je sens qu'il y auroit pour moi trop de témérité à disserter long-temps sur des objets qui n'appartiennent qu'aux littérateurs. Souvent, dans le cours de cet ouvrage, l'application, que je crois utile aux arts, me conduit à des développemens préliminaires fort au-dessus de mes forces ; aussi je m'attends et me soumets d'avance à la censure des hommes instruits. Je ne crains pas, je l'avoue, la sévérité de l'homme dont l'amour du vrai, dont la sensibilité étouffent l'esprit de critique ; mais je dois craindre davantage le rigorisme de celui qui, sans pitié pour l'inexpérience, ne juge ses efforts que par la distance qui la sépare du but auquel elle n'a pu atteindre. Au reste, je le dis franchement, je n'ambitionne point la réputation d'homme de lettres ; mais je serai flatté d'obtenir du moins les suffrages de mes confrères dans l'art musical ; et si l'artiste, si l'homme de lettres équitables, disent que j'ai assez fait comme musicien, j'aurai obtenu tout ce que je désire.

APPLICATION.

La musique ne reçoit avec avantage que les paroles dont le sens est naturel, passionné, sentimental ou gai. Je n'ai jamais pu mettre en musique et avec esprit, les paroles qui renferment trop d'esprit. Il y en a déjà trop, me dis-je ; que sera-ce donc si j'en ajoute encore ? On a souvent dit que plusieurs des pièces que j'ai travaillées ne pouvoient plus être remises en musique, et je n'ai pu qu'être flatté d'une telle opinion. S'il en est une cependant qui dut m'offrir de grandes difficultés à cet égard, c'est, je pense, l'*Ami de la maison.* Excepté le père de *Célicour,* qui est bon homme, chaque personnage a son genre d'esprit. L'*Ami* est spirituellement rusé. *Célicour* est vif, et auroit beaucoup d'esprit, s'il n'avoit beaucoup d'amour. *Agathe* est fine, décente, spirituelle, et cessera d'être hypocrite quand l'amour aura comblé ses vœux. La mère n'est guère plus spirituelle que son frère ; mais à la finesse de son sexe, elle joint tout ce qui annonce une éducation soignée. Il étoit

difficile, je l'avoue, de donner à tous ces caractères mixtes, une teinte de finesse et d'esprit suffisante pour qu'au théâtre ils ne fussent point monotones. Si je leur avois donné trop d'esprit, ou le même esprit, ce joli poëme auroit été flétri par la musique.

Les pointes d'esprit, les jeux de mots, les *concetti*, les calembourds n'appellent point la musique; un air vague et chantant est tout ce qu'on peut leur sacrifier. Les vers du meilleur goût et les plus spirituels sont dans le même cas. Suivant *Gresset*,

L'esprit qu'on veut avoir, gâte celui qu'on a.

J'explique ce vers à ma façon, et je dis que « l'esprit qu'on veut avoir en musique, gâte » souvent celui qu'on a déjà dans les paroles ». Ne remarquons-nous pas que l'homme qui a du tact, se garde de surcharger d'intonations et de gestes le trait spirituel qu'il raconte en société? il sait que ses paroles n'ont pas besoin de musique pour produire tout leur effet; il donne même à son récit une teinte de simplicité qui le relève encore, et contraste avec

le piquant de son histoire. Il faut donc, dans le genre spirituel, que le poëte ne donne pas trop d'esprit à ses interlocuteurs ; il ne faut pas qu'il ajoute finesse sur finesse, adjectif sur adjectif ; un seul répété plusieurs fois par le musicien et de différentes manières, en augmente la valeur, et en représente plusieurs.

CHAPITRE XVI.

MANIÈRE, MANIÉRÉ.

LA facture, le faire de toutes choses, est assujetti à des règles. Les règles, plus ou moins variables, conduisent à une manière de faire plus ou moins prononcée. Si la règle est de rigueur, il y a peu de manières à prendre ; si elle n'est point rigoureuse, les manières se multiplient avec moins de danger. L'artiste, en suivant la nature dans ses variétés infinies, contracte, malgré lui, une manière de faire, tandis qu'il devroit avoir autant de manières qu'il traite d'objets différens : c'est la difficulté

de posséder plusieurs manières, qui fait qu'un homme n'excelle guère dans plus d'un genre. Gardons-nous de resserrer notre vue dans une manière étroite, car alors *monotonie*, *maniéré* ou *manière*, deviennent aisément des mots synonymes. Si les hommes, moins bornés dans leur être, pouvoient avoir la vraie manière de chaque chose qu'ils font ou qu'ils veulent faire, ils seroient plus que des hommes; mais notre foiblesse routinière n'a souvent qu'une manière avec laquelle elle prétend tout faire et tout expliquer. La nature elle-même, dira-t-on, n'a qu'un grand moyen pour créer, pour prolonger la vie des êtres et pour les reproduire. Oui; mais qui oseroit accuser la nature d'être maniérée, elle qui varie à chaque création les formes et les qualités accidentelles de tous les êtres animés ou inanimés; elle qui a su assujettir à un seul principe, et ramener à l'unité une multitude innombrable de choses toutes variées à l'infini? Il n'est point de manière dans la nature, puisque rien ne se ressemble absolument. Dans l'œuvre de l'homme, au contraire, tout est maniéré, et il faut bien qu'il en soit

ainsi,

ainsi, puisque nos œuvres ne sont pas des créations, mais des imitations; puisque tout ce que nous faisons est forcément à la manière de la nature, notre unique modèle. Nous nous croyons créateurs pour avoir porté notre vue sur quelques rapports encore inconnus : cependant nous n'avons que senti, deviné la nature dans quelques-unes de ses parties; et pour l'ordinaire, plus le système de notre œuvre est étendu, plus nos erreurs sont vastes.

APPLICATION.

Il paroît presque impossible, dans les arts, d'éviter une manière de faire à laquelle on reconnoît l'artiste. Depuis *Homère* jusqu'au poëte - chansonnier du Pont - neuf; depuis *Raphaël* jusqu'au peintre du cadran-bleu, tous ont une manière; mais l'habile homme est plus reconnoissable par ses perfections, que par ses foiblesses ou ses défauts; et c'est le contraire dans l'homme nul. Si *Raphaël* avoit traité un sujet propre aux pinceaux de l'*Albane*, ce premier y auroit mis trop de nerf; et par la sévérité du dessin qui lui étoit familière, par le peu

d'habitude de sacrifier aux grâces, on eût reconnu *Raphaël.* Si j'avois la foiblesse de faire un opéra surchargé d'effets harmoniques, je ne serois qu'imitateur dans ce genre ; dans quelques traits de chant ou de vérité déclamatoire on me reconnoîtroit original ; ce seroient les endroits que le public approuveroit avec justesse comme avec justice ; car s'il applaudissoit ailleurs, ses applaudissemens ne seroient pas pour moi, ils iroient à leur adresse. Lorsqu'on annonça *Callias,* dont je venois de faire la musique, bien des gens croyoient, parce que le sujet étoit noble, étoit grec, que j'avois suivi la manière actuelle, c'est-à-dire, que j'avois sacrifié la mélodie pour obtenir plus d'harmonie : on s'étoit trompé sur mon compte, et les amateurs me surent gré de n'avoir, en continuant mon genre, employé qu'une mélodie noble et toujours simple. Les Romains actuels ont l'habitude, flatteuse pour le compositeur, de crier au théâtre, pendant un morceau de musique où l'orchestre domine : *brava la viola, bravo il fagotto, bravo l'oboé.* Si c'est un chant mélodieux et poëtique qui les flatte,

ils s'adressent à l'auteur, ou ils soupirent et pleurent; mais ils ont aussi la terrible manie de crier tour-à-tour, *bravo Sacchini, bravo Cimarosa, bravo Paisiello*, aux représentations de l'opéra d'un autre auteur; supplice bien propre à réprimer le crime de plagiat.

Pour revenir à notre objet, je dirai que plus l'artiste consulte la nature, moins il est exposé à n'avoir qu'une manière servile. Plus son œuvre est factice, je veux dire, plus il a l'habitude de compliquer les moyens qui expliquent une chose qui pouvoit être rendue simplement, plus il est sujet à contracter une manière de faire dont il ne s'écarte plus, quelque sujet qu'il traite.

Jusqu'à présent nous n'avons parlé que du compositeur vocal ou dramatique. Il est plus difficile encore au compositeur instrumental d'éviter d'être maniéré, parce qu'il tire tout de sa tête, et n'est point guidé par le drame. Mais d'ailleurs * il a le pouvoir de tout dire et de former un ensemble au gré de son imagination:

* On l'a déjà observé dans le premier volume.

rien ne le contrarie, et tout est bon s'il y a unité dans son œuvre. Cependant je vois presque toute la musique instrumentale assujettie à des formes usées qu'on nous répète sans cesse, et je voudrois qu'un homme de génie s'en écartât. *Hüllmandel*, un des plus parfaits compositeurs de ce genre, fut, je crois, le premier qui lia les deux parties de ses sonates, de sorte qu'elles ne se répétoient point servilement; un passage intermédiaire y lie souvent les deux parties pour n'en faire qu'un tout.

Une sonate est un discours. Que penserions-nous d'un homme qui, coupant son discours en deux, répéteroit deux fois chaque moitié? « J'ai été chez vous ce matin; oui, j'ai été » chez vous ce matin, pour vous parler d'une » affaire, pour vous parler d'une affaire ». Voilà à-peu-près l'effet que me font les reprises en musique, et ne confondons point les reprises inutiles, avec un joli trait trois ou quatre fois reproduit, ou les reprises des petits airs d'un chant tout aimable; car de même que l'on dit dix fois *je t'aime* à sa maîtresse, on peut, sans doute, répéter un trait de chant

expressif; je parle sur-tout des reprises longues qui forment la moitié d'un discours. Les reprises pouvoient être bonnes à la naissance de la musique, quand l'auditoire ne comprenoit tout au plus qu'à la seconde fois. Je sais qu'un discours est souvent divisé en deux parties; mais, sans doute, on ne les répète pas chacune deux fois. Il y a aussi des discours qui sont divisés en plus de deux parties; c'est ce qu'il faut imiter. Le premier point d'une sonate, d'un duo, d'un trio ou d'un quatuor, peut renfermer des traits bien caractérisés; et après un repos à la dominante du ton, qui empêche de reprendre ces mêmes traits différemment amenés et variés dans leurs tours, dans leur mélodie et dans leur harmonie, ce seroit, pour ainsi dire, apporter les preuves des propositions qu'on a faites d'abord; ce seroit suivre la nature.

Pourquoi s'assujettir à faire presque toujours un *allegro maestoso*, suivi d'un *largo* ou *andante*, et puis un *presto!* Souvent et très-souvent on voudroit que le *maestoso* fût le dernier morceau, parce qu'il est le plus pompeux. Pourquoi, dans le genre concerté, s'astreindre à

faire périodiquement un trait de chant ou d'harmonie, et puis un trait de difficulté qu'on est presque toujours sûr de voir arriver? Faisons aussi quelquefois un tableau mélodieux, un tableau harmonieux, quelquefois aussi une composition où la mélodie et l'harmonie soient réunies; et à la fin, rassemblons quelques traits difficiles ou brillans, tels que le bouquet qui termine un feu d'artifice *.

Il résulte de ce que je viens de dire, que nous devons redouter dans les arts tout ce qui dégénère en manière; car une manière de faire, quelque bonne qu'elle soit, ne peut être bonne qu'en peu d'endroits. J'aimerois mieux un instinct mal appliqué qu'une bonne manière; l'un n'est qu'un contre-sens, qu'on peut encore rectifier en le mettant à sa place; l'autre est une violation de l'instinct. Les manières trop

---

* Je voudrois que ce chapitre tombât entre les mains de *Haydn*, de l'homme par excellence. Que de réflexions n'y ajouteroit-il point! Que de nouveautés son génie intarissable n'introduiroit-il point encore dans le plus ingrat de tous les genres de composition, s'il s'y attachoit particulièrement!

serviles qu'on acquiert, sont le résultat des efforts qu'on a faits pour suppléer à l'instinct qui nous manque; c'est pourquoi, je le répète, j'aime mieux un instinct médiocre qu'une bonne manière.

La règle qu'on veut toujours respecter avec trop de rigueur, mène à la pédanterie; trop de richesses accumulées conduisent à la satiété; trop de négligence donne le dégoût : enfin, quelqu'un l'a dit, le sentiment qu'on cherche est déjà perdu.

CHAPITRE XVII.

DU STYLE.

NOUS pourrions nous dispenser de parler du style, après avoir dit ce que c'est que *manière*, *maniéré*; cependant quoiqu'on dise : « Les ouvrages de tel artiste sont faits dans une bonne manière », cette expression n'est pas d'un bon choix; l'artiste aime mieux entendre dire que ses œuvres sont d'un bon style. Il y a donc

une différence entre ces deux dénominations. Le style de chaque genre de production est désirable pour l'artiste ; mais le mot *manière* entraîne avec lui l'idée de réminiscence continuelle d'un *faire* servile qui se reproduit dans tous les ouvrages d'un même homme. Il semble donc que le génie est ennemi de la manière de faire, mais qu'il ne l'est point du style, sans lequel le génie seroit désordonné. C'est pourquoi l'on dit avec éloge : « Tel artiste » a du style, mais non pas une manière ». L'artiste entend dire avec plaisir, que son ouvrage est stylé, mais non pas maniéré ; cette expression est toujours prise en mauvaise part.

CHAPITRE XVIII.

CARICATURE.

Ce mot vient de l'italien *caricatura.* La charge doit être bannie des arts d'imitation, si elle ne conserve quelque décence *. Il n'est point

* *Voyez* l'article *Tableau parlant*, dans le 1.er volume.

permis aux arts d'outrer l'expression, à moins que ce ne soit pour censurer ; si la leçon n'est pas au bout, l'artiste se dégrade. On dira que c'est un amusement innocent qu'on se donne : innocent ? je le nie ; il contente trop l'amour-propre pour être tel. Le plus cher amusement de l'homme est de tourner son semblable en ridicule : je veux croire que souvent les caricatures sont générales ; mais bientôt on rencontre l'original auquel elles s'adressent : alors il faut le fuir, ou l'insulter en face par des éclats.

Les caricatures des Italiens déplaisent aux gens de goût ; ce peuple est naturellement trop passionné dans ses expressions pour pouvoir y ajouter un seul degré sans atteindre l'exagération. Les peuples du nord sont trop lourds pour s'abandonner sans réserve à la plaisanterie ; nous n'aimons point à voir le rhinocéros dansant un rigodon. Il est plus permis aux peuples mixtes, aux peuples des climats tempérés, tels que le Français, de se livrer à une douce exagération, parce que, respectivement à ses voisins, il n'est point encore hors de nature, lorsqu'il outre-passe son état naturel.

APPLICATION.

Les femmes, quelqu'âge qu'elles aient, ne doivent se permettre aucune espèce de caricature ; pour que nous les respections, elles doivent se respecter. Les anciens ne mettoient point de femmes honnêtes sur leurs théâtres, c'étoient des Laïs. Les Romaines ne sortoient guères de chez elles que pour aller au temple, au spectacle, ou pour assister aux cérémonies publiques. Les Turcs, par jalousie peut-être, les tiennent renfermées dans leurs sérails, quoiqu'on ne comprenne pas qu'ils puissent être jaloux de plusieurs femmes à la fois, si ce n'est par orgueil. La femme qui se livre aux grimaces, nous dit clairement qu'elle a presque renoncé à l'envie de plaire par les charmes naturels de son sexe ; c'est un dernier effort qu'elle fait pour séduire quelque sot, et c'est, pour l'homme qui voit clair, le dernier coup de pied de l'âne. Lorsque dans nos parades des rues je vois *Pierrot, Cassandre* . . . ., je m'en amuse de bon cœur ; si je vois arriver *Colombine*, peinte en rouge, avec des mouches

au visage, je me retire. Assez communément l'on sourit avec une douce pitié à la femme habillée en homme ; l'homme déguisé en femme inspire le dégoût.

CHAPITRE XIX.

DE L'ÉTUDE ET DE L'ENSEIGNEMENT.

L'ÉTUDE de la nature, en général, rend l'homme doux et sociable. Environné de merveilles, il vit dans la contemplation, dans un délire agréable ; il comprend assez pour être heureux, il ignore trop pour être satisfait. Frappé des résultats, inquiet sur les causes premières, qu'en vain il recherche, c'est ainsi qu'il consume la plus longue vie dans l'étonnement et l'espoir. En étudiant les hommes, l'homme apprend à se connoître lui-même ; sans cette réaction, il ne se connoîtroit jamais. Il se connoît mal encore après avoir étudié les autres, car il les voit tous faits pour lui, et jamais lui pour les autres. Il ne tolère dans

ses semblables rien qui puisse lui nuire, et s'embarrasse peu que son bien-être fasse le mal d'autrui. Pourquoi n'est-il pas indulgent envers les autres? parce qu'il est incorrigible sur deux choses qui les comprennent toutes : il est avide de biens; d'une main il voudroit les attirer tous à lui, tandis que de l'autre il voudroit repousser tous les maux. Aime-t-il à pardonner aux autres les défauts qu'il a lui-même? non : car il ne croit pas à ses propres défauts; il se les dissimule toute sa vie; ou si quelquefois il convient d'avoir tel défaut, c'est pour se parer à propos d'une perfection urgente dans ce moment-là. Pour ne point pardonner aux autres les défauts qu'il a, voici comme il raisonne : « La nature, dit-il, m'a fait ainsi;
» mais toi qui es autre, pourquoi viens-tu me
» troubler dans mes jouissances »? Quel est donc le portrait le plus ressemblant de cet être singulier appelé *homme!* Le voici : Égoïste parfait, indifférent pour autrui, il tolère, caresse, aime ceux qui lui font des sacrifices, et voudroit anéantir tout ce qui s'oppose à ses désirs. Quel est le dernier résultat de cette

conduite ? d'être traité lui-même comme il traite ses semblables. L'expérience le corrige ; les plus sages d'entre les hommes voient enfin que c'est en faisant des sacrifices aux autres, que nous méritons qu'ils en fassent pour nous. — Mais de cette manière nous ne vivons donc que de sacrifices ? — Oui. — C'est donc-là le bonheur général ? — Il n'en est point d'autre.

APPLICATION.

L'ÉTUDE des beaux arts est l'étude de toutes les jouissances de l'homme. Les jouissances que cette étude ne donne point directement, sont encore remémorées et embellies par elle. Je ferai sur l'étude de la musique quelques observations plus directes, que je soumets aux maîtres qui se vouent à l'enseignement, parce que ce sont eux qui donnent à l'élève la première impulsion, bonne ou mauvaise, d'où dépendent ses succès. Pour les premiers élémens de la musique, voyez le *Mariage d'Antonio*, premier volume, page 381 et suivantes.

De l'art du Chant.

Intonation.

Pour former l'intonation, il faut d'abord filer les sons du corps sonore *ut, mi, sol, ut.* Chaque son doit être gradué, c'est-à-dire, doux, fort et revenir au doux. Si on le remarquoit attentivement, peut-être trouveroit-on dans chaque voix, dans chaque individu, le corps sonore qui lui est naturel. Aussi a-t-on remarqué que les chanteurs sont plus sûrs de leur intonation dans tel ton que dans tel autre; c'est parce que ce ton a conservé plus de notes de leur corps sonore. Il faut ensuite remplir les vides du corps sonore, c'est-à-dire faire la gamme, toujours en allant du doux au fort et du fort au doux <>. Après ce procédé, il faut former des *secondes,* des *tierces,* des *quartes,* des *sixtes,* des *septièmes,* des *octaves,* des *neuvièmes, dixièmes, douzièmes,* selon l'étendue de la voix de l'élève. Il ne faut pas toujours partir d'un même son pour former les intervalles; il faut aussi qu'ils soient tantôt majeurs, tantôt mineurs

ou diminués. Il faut remarquer si l'élève n'a pas plus de propension à chanter faux en formant tel intervalle que tel autre. J'ai entendu un chanteur excellent à Rome, qui, à mon oreille, ne faisoit jamais avec justesse la *septième* de dominante. Il faut faire une étude particulière, en remarquant l'endroit où la voix change; où en cessant d'être voix de poitrine, elle devient voix de tête; c'est ce que les Italiens appellent *il ponticello* (le petit pont): il faut de mille manières passer à cette voix faussette, et la quitter de même pour reprendre la voix naturelle; mais on trouvera, exceptions à part, qu'il est plus aisé de la quitter que de la prendre. Il faut enfin travailler cet endroit foible, cette jonction des deux voix, jusqu'à ce que la transition soit imperceptible à l'oreille, s'il est possible. Il faut encore observer si l'élève, sorti des premiers élémens, incline à baisser ou à hausser dans son intonation. Après avoir fait cette remarque, voici ce que je conseille : Si l'élève chante bas habituellement, faites-le beaucoup chanter dans le mode majeur; s'il incline à chanter trop haut, faites-le

chanter très-souvent dans le mode mineur.

C'est sur-tout la vie régulière qui préserve les chanteurs du fatal défaut de la mauvaise intonation. Rarement au théâtre et après qu'ils ont chanté, je leur demande comment ils se portent, leur chant m'a instruit de l'état de leur santé; et quand, en leur serrant la main, je leur dis : « Vous vous portez bien », cela veut dire, « Vous avez chanté juste ». La pure intonation est si nécessaire, que l'on peut dire hardiment que s'il faut cent qualités réunies pour bien chanter, celui qui a l'intonation juste et par don de nature, tel que madame d'*Avrigny*, en a les deux tiers par avance. Il est inutile que le meilleur maître perde son temps à vouloir rectifier une voix fausse, il est improbable qu'il le puisse. On ne fait ces efforts qu'en faveur d'une voix rare, je le sais; mais je dirai que plus le son de la voix est beau, plus le défaut de la désintonation est insupportable : c'est une belle femme qui grimace; le contraste est horrible.

Il y a trois genres de chant : le pathétique, *la bravoura*, et le demi-caractère, *mezzo carattere*.

Le

Le pathétique est le plus difficile, parce qu'il procède par des mouvemens lents; l'intonation doit être parfaite, parce qu'on a tout le temps de l'apprécier. Les sons, pour ne pas être monotones, doivent être enflés et diminués continuellement. Les broderies trop abondantes sont des contre-sens dans le genre pathétique. Ce n'est que par défaut de sentiment simple et vrai, que les chanteurs surchargent de broderies le genre le plus noble de tous; et l'on peut dire que plus un air est vrai, plus il est en situation, plus le poëme est intéressant et fait dans toutes les règles de l'art dramatique, moins les broderies sont permises. N'avons-nous pas observé que *Garat* n'ose pas broder les scènes dramatiques de *Gluck*, pas même dans les concerts, où ce luxe musical est plus tolérable qu'au théâtre? J'entendis un jour, dans un concert, chanter et *brodailler* le duo de *Céphale :*

Donne-la-moi dans nos adieux...

et je ne fus pas surpris qu'un Anglais qui étoit présent, me demandât pour quel opéra comique j'avois fait ce duo.

Air de bravoure.

L'AGILITÉ de l'organe fait le principal mérite de ce genre. L'on peut consulter un ouvrage de *Martini*, intitulé *Mélopée*. Tout ce que dit cet habile homme, est dans l'exacte vérité. Ses exemples prévoient toutes les difficultés, chromatiques ou non, soit de haut en bas, ou de bas en haut. On y trouve l'énumération exacte de tous les agrémens connus de la musique.

Mais dans l'air de bravoure on trouve souvent des traits pathétiques, sur-tout dans les secondes parties des airs; il faut donc que le chanteur qui se voue à ce genre, ait aussi fait quelques études du genre pathétique, sans quoi son talent resteroit incomplet.

Demi-caractère.

CE sont les rondeaux, les *andante*, *andantino*, *allegretto*, les airs à trois temps, qui sont, le plus communément, des airs de demi-caractère. Le chanteur de ce genre doit savoir un peu de tout pour y exceller. Il doit savoir

faire une roulade, savoir soutenir l'intonation; il doit de plus connoître et pratiquer tous les agrémens des deux premiers genres dont nous avons parlé. Son genre, moins fier que les deux autres, lui donne une plus grande latitude.

A quoi reconnoître le bon maître de chant? —A l'élève qu'il a fait.

Tout bon musicien sait ce que je viens de dire, et fort peu cependant ont formé des élèves distingués. J'en connois de bons du citoyen *Langlé.* Madame *Saint-Huberty* qui, sans contredit, est une des Françaises qui chante le pathétique avec le plus de connoissances, se glorifie de tenir tout ce qu'elle sait de *Lemoyne.* Je ne connois point d'élève de *Martini;* mais, d'après son livre, on peut croire qu'il a réfléchi long-temps sur l'art de l'enseignement. Ces deux derniers, d'ailleurs, comme compositeurs, ont donné des preuves de leur mérite et de leurs profondes connoissances. Aussi, je l'avoue, c'est avec regret que je ne me vois pas assis à côté d'eux au Conservatoire de musique, et je crois m'honorer beaucoup,

en disant que c'est à haute voix que je les y appelle. Oui, ces deux hommes méritoient mieux que moi d'occuper une place dans cet établissement utile *; ils sont plus méthodiques, plus didactiques. Je ne sais dire qu'une chose aux élèves : « Mettre les choses à leur » place, éviter les excès » ; et c'est ce qui, malgré moi, se trouve sans cesse au bout de ma plume, en parcourant toutes les parties de mon art.

De l'Enseignement pour la partie instrumentale.

TOUT habile professeur d'instrument suit la

---

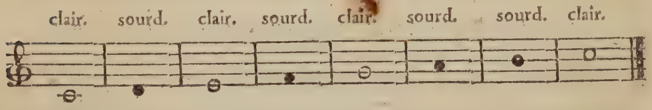
* Le citoyen *Sarrette*, par son amour pour les arts et les artistes, par son activité éclairée, a le premier, depuis la révolution, conçu le projet de cet établissement, sans lequel les spectacles lyriques et les armées manqueroient de musiciens, depuis que les écoles dépendant des églises sont supprimées. Je pense même qu'après l'établissement du Conservatoire, cet amateur zélé des arts doit diriger tout ce qui n'est pas du ressort des artistes. Les momens de l'homme de génie sont trop précieux pour qu'il les perde en courses multipliées ; *Méhul, Lesueur, Chérubini*, sont l'espoir des théâtres lyriques ; les détourner de leur talent pour les occuper d'affaires de régie, seroit une faute impardonnable.

même règle que le maître de chant, à la respiration près, pour les instrumens à cordes; car bien jouer d'un instrument, c'est bien chanter. Ne connoissant point par pratique les instrumens à vent, et ne pratiquant que médiocrement tous les autres, je ne puis m'étendre sur cet objet; mais du moins puis-je indiquer de quelle manière le Conservatoire de musique peut se procurer d'excellens résultats sur l'art d'enseigner les divers instrumens: Il faut, à mon avis, que chaque professeur des différens genres écrive ses idées et les remarques qu'il a faites en enseignant *; après quoi les cinq inspecteurs du Conservatoire y mettront l'ordre nécessaire, en choisissant dans toutes ces réflexions, et faisant, pour chaque instrument, un petit traité séparé. Je n'aimerois pas cependant qu'on fît sortir aucun instrument de sa sphère naturelle. Les joueurs de violon doigtent jusqu'à

---

* Il y a cent quinze professeurs attachés au Conservatoire; madame *Montgeroult* est du nombre, et l'on sait que, par ses vastes connoissances, elle est l'honneur de son sexe.

l'extrémité de la touche; passe pour cela, puisqu'on ne peut les en empêcher, et que c'est toujours la même qualité de son graduée. Le hautbois, la flûte, la clarinette, le basson, ont aussi leurs limites marquées, et ne changent point la nature du son inopinément. Mais il n'en est pas de même du cor; lorsque dans ses récits il veut faire tout ce que font les autres instrumens, l'on sent trop le tour de force; chaque son hétérogène à l'instrument est sourd; celui qui lui succède est clair, de façon qu'à l'aide du poignet, on entend alternativement,



Je croirois assez que le reste des sons en montant, n'est que le fausset de l'instrument, quoique le *re,* le *mi* et le *sol* de la seconde octave soient très-beaux. Qu'est-ce qu'un tuyau? c'est le corps sonore; or le corps sonore donne *ut, mi, sol.* Il n'y a qu'un moyen de donner la gamme entière au tuyau, c'est en l'alongeant

ou le diminuant à volonté, comme fait le trombone. Quant à la différence qui existe entre les instrumens à anche ou sans anche, voyez le Traité intitulé, *De l'Harmonie universelle*, par le père *Mersenne*, livre premier, page 17, proposition XVI; voyez aussi une brochure de *F. Blasius*, premier violon à la Comédie italienne, homme fort instruit, auquel il ne manque ni science, ni génie.

De l'Enseignement pour la Composition.

Je distingue trois sortes d'élèves. L'élève de la première classe est celui qui a le sentiment inné du langage musical, et celui-là est le plus rare. Chaque expression qu'il sent, se peint sur son visage après avoir frappé son ame. Pour lui, nul trait de chant, nulle marche d'accords ne sont équivoques; vous le voyez tour-à-tour sourire, s'attendrir et prendre un air sévère. Pour lui seul la nature a jeté dans son cœur le germe de tous les sentimens; il ne sait pas tout, tant s'en faut, car je suppose qu'il n'a rien appris encore; mais il sait beaucoup, puisqu'il a le sentiment de toutes les

perfections. C'est lui que j'appelle *l'homme bien né.* Après lui avoir enseigné l'harmonie et ses renversemens par l'étude de la fugue, lisez à ce jeune homme un Traité tel que celui-ci, où la morale est appliquée aux arts, où la comparaison et l'application suivent le précepte général; lisez-lui un poëme où les personnages aient des caractères déterminés, aussitôt sa tête s'enflamme, mille idées en musique, qui le tourmentent depuis long-temps, prennent leur essor et leur place : dès son premier ouvrage, la vérité conduit son ame et sa plume; il dit tout ce qu'il sent; il communique ses sensations à ceux qui l'écoutent, comme l'électricité frappe à la fois tous les corps animés qui se touchent, ou, comme les parfums printaniers de mille fleurs, affectent délicieusement l'odorat des amans heureux.

L'homme doué de toutes ces dispositions naturelles, sera-t-il à-coup-sûr un compositeur dramatique? Ne peut-il pas être un *Haydn,* un homme abondant en idées musicales, connoissant à fond l'harmonie, mais n'appliquant point ses nombreuses ressources aux paroles, selon les

caractères des personnages ? Faire cette objection, c'est expliquer pourquoi j'ai écrit ce livre. Si un homme d'esprit avoit arrêté *Haydn* encore jeune, et après avoir fait quelques œuvres instrumentales seulement ; si *Diderot* l'avoit vu dans cet instant, il lui auroit tenu ce langage : « C'est assez peindre des figures vagues, appli-
» quez vos idées à un sujet plus déterminé :
» appliquez, fondez votre idiome musical avec
» celui du langage des passions ; craignez que
» dans un an il ne soit plus temps de faire
» ce que vous pouvez aujourd'hui, parce que
» vous aurez alors contracté une trop forte habi-
» tude de peindre sans détermination, et sans
» être guidé par l'accent des caractères divers.
» Lisons donc ensemble les auteurs moraux
» qui ont écrit sur les passions et les sensations
» infinies de l'homme ; lisons *Homère* qui les
» a peintes avec noblesse, et accompagnées de
» tout le charme poëtique. Prenez ensuite un
» poëme préparé pour la musique, et soyez
» immortel en suivant, en embellissant encore
» le poëme qui vous aura inspiré ». Je ne suis point *Diderot*, tant s'en faut ; cet homme rare

avoit le secret d'attiser le foyer du génie; mais j'ai le désir des progrès de mon art, comme il avoit celui du progrès de tous les arts et de toutes les sciences. J'ai démêlé dans la foule des compositeurs quelques jeunes gens que je ne rencontre jamais sans leur répéter ce que je viens de faire dire à *Diderot.* C'est pour eux que j'écris ce livre, parce qu'ils sont l'espoir de l'art dramatico-musical. Pourquoi donc ne viennent-ils pas me demander l'explication de ce que je ne leur dis qu'en passant? c'est parce qu'ils courent après la science, et je ne suis point un savant. Je ne leur dirois pas *bravo!* quand ils auroient fait quatre modulations dans quatre mesures; je leur dirois peut-être: « Vous » avez fait quatre contre-sens. Voilà ce que dit » votre personnage, voilà comme il doit décla- » mer, et il ne doit pas changer de ton ».

Un compositeur me demandoit un jour pourquoi je n'avois pas encore usé de ces transitions terribles qui font dresser les cheveux, et lever les mains du parterre à la fin de chaque morceau de musique.—Je le ferai quelque jour, lui dis-je; mais j'aurai mes raisons. — Lesquelles?

— Par exemple, si, malgré la défense rigoureuse d'un père, un amoureux vient faire une déclaration d'amour à sa fille ; si le père survient furtivement, et qu'il applique un coup de pied dans le derrière de notre amoureux, je vous proteste qu'alors je le ferai moduler d'une rude manière.

Les élèves de la seconde classe sont nés avec une disposition particulière ; ils demandent à être fixés dans le genre qui leur est propre. Celui-ci a une certaine finesse d'esprit qui lui fait apercevoir des rapports délicats que le commun des hommes n'aperçoit pas ; celui-là sent l'ironie et ses mesquins détours mieux que personne ; cet autre est dominé par un sentiment tendre, une volupté excessivement pure, trop pure même pour qu'il soit un grand peintre des mœurs : c'est la pastorale qui convient à ce dernier, à cet être tendre, foible et voluptueux.

L'élève de la troisième classe (et c'est la classe la plus commune *) comprend tout ce

* Excepté celle des sots.

qu'on lui met clairement sous les yeux ; les preuves matérielles le frappent de conviction, autant que l'élève de la première classe étoit pénétré par le sentiment, et n'entendoit point, ou plutôt méprisoit ces preuves matérielles. Celui de cette troisième classe marche lentement, d'un pas assuré; il raisonne, il dispute sur ce qu'il a appris. Il connoît tous les principes de la chose qu'il possède, excepté le principe sentimental et inné qui met chaque chose à sa place. Cet homme est un fragment de l'antique chaos pour lequel il faut que Dieu fasse encore le miracle du débrouillement et des rapprochemens. Toutes ses idées sont vagues ; quand il en a de précises, elles sont sèches et courtes. Si vous l'assujettissez à peindre strictement d'après un caractère déterminé, il confond les passions, attribue à un caractère celles qui sont à un autre. Dans ses fureurs, il s'emporte à la manière des foux, il pleure comme un niais, il fait l'amour comme un *Soprano* d'Italie, ou comme un forcené, car l'excès est la ressource des foibles. Mais cet homme, qui n'a qu'une idée vague de toutes

choses, sans savoir décidément la place qui leur convient, peut encore être un excellent copiste des tableaux qu'offre la nature ; il observe mieux qu'un autre le bruit des eaux, des vents et de la flamme, celui de l'artillerie d'un combat, celui d'une foule populaire en désordre ; il place mieux dans ses tableaux vingt personnages en perspective, qu'un seul sur le devant de la scène : cet homme est un symphoniste, peut-être même symphoniste-dramatique ; destinez-le donc à la symphonie et aux grosses masses d'harmonie qui conviennent à l'art dramatique. Par tout où il ne faudra pas une mélodie déterminée, pure et expressive, il sera bien à sa place.

Maîtres ! ayez la force de dire à vos élèves : « Mes enfans, si vous voulez être tout, vous » ne serez rien ; toi, mon fils, prends le chalu- » meau et le hautbois ; toi, prends la trompette ; » toi, sois peintre en miniature ; toi, sois le » peintre de l'histoire : fouille dans ton cœur, tu » trouveras le germe de toutes les passions ».

Il n'est pas nécessaire que le maître ait un génie universel pour diriger son école : en

possédant bien les principes, quoiqu'il ne sache pas en faire un grand usage, le bon maître est comme un appendice général, qui représente les maîtres de tous les genres; c'est un dictionnaire vivant d'érudition, qui explique et renvoie chaque élève à la chose qui lui est propre; cet homme enfin est bien précieux, puisqu'il forme des hommes qui, sans lui, n'eussent point existé pour l'art.

Voué tout entier aux compositions dramatiques, il me reste peu de temps pour pouvoir former des élèves. D'ailleurs, comme je ne choisirai jamais que des têtes exaltées, des ames passionnées, faites pour parvenir aux grands talens, il est en même-temps possible que mes élèves soient détournés et emportés par la violence de leurs passions naissantes. J'ai commencé deux éducations musicales *: mon premier élève étoit un enfant de neuf ans, nommé *Darcis;* il étoit protégé par l'ancienne cour. Je résistois aux sollicitations qu'on

* Je ne parle point de ma fille; elle eût réussi, si elle eût pu vivre.

me faisoit, lorsqu'une marque non équivoque de talent me décida à m'en charger : Je passe chez sa mère, que je trouve environnée de plusieurs petits enfans; notre compositeur de neuf ans étoit à son piano; il jouoit et écrivoit ses idées, lorsque, tiraillé par son petit frère, il le pousse et le renverse; la mère donne un soufflet au compositeur, qui tombe aussi par terre; mais ne voulant pas perdre son idée de musique, il emporte dans sa chute son cahier de papier, sa plume, et continue d'écrire en sanglottant. Je sortis en disant à la mère: « Amenez-moi votre fils, je lui donnerai mes soins ». Après quelques années d'étude de la fugue, j'attendois qu'il eût ressenti les passions pour le conduire au genre de musique qui lui étoit propre : ses passions furent un orage continuel; il aimoit les femmes, il leur plaisoit; car outre ses talens, il avoit une figure charmante; il étoit brave et entreprenant; souvent il me perdoit de vue pendant plusieurs mois, mais il étoit toujours ramené par la vive amitié et l'estime qu'il avoit pour moi. Lorsque je paroissois affligé de ses égaremens, et de voir un talent,

qui eût pu devenir grand, perdu pour les arts, il m'embrassoit, se jetoit à mes pieds, et me disoit : « Mon cher maître! mon désordre est trop » grand pour qu'il puisse durer ; daignez me » promettre que vous ne me fermerez pas votre » porte, ou je me ferai tuer de désespoir » *. Il partit pour la Russie ; la police avoit conseillé au père de l'éloigner de la France. On m'a dit qu'il s'est battu, et a été tué par un officier Russe.

Ma seconde élève fut M.elle *Caroline Vuïet ;* jamais femme n'eut une tête plus mâle, plus forte que cette demoiselle, qui avoit alors neuf à dix ans. Elle pouvoit être un compositeur distingué lorsqu'elle prit un goût passionné pour la littérature, où elle doit avoir un jour des succès.

Nous ferons ici quelques observations sur la méthode d'éducation la plus convenable aux élèves, que nous avons divisés en trois classes.

---

* Il fit un essai assez encourageant de ses talens. M. *Marsollier,* qui n'a jamais refusé d'ouvrir sa bourse ou son porte-feuille aux artistes et aux gens de lettres qui ont besoin de l'une ou de l'autre, lui confia un joli poëme, intitulé *La fausse peur.*

Élèves

Élèves de la première classe.

CELUI de la première, avons-nous dit, comprend parfaitement l'idiome musical; il porte en lui le sentiment qui répond à tous les sentimens des arts et des sciences, excepté celles abstraites *. Que peut-on lui apprendre, puisqu'il a tout senti? il ignore l'art de faire lui-même ce qu'il aperçoit dans les ouvrages des autres. Il est bien différent de sentir des beautés éparses ou même l'ensemble d'un ouvrage, ou de produire soi-même ces beautés en les plaçant dans leur cadre. S'il en étoit ainsi, tout homme qui a bien lu *Montaigne*, continueroit ses œuvres; après avoir lu *Racine*, *Delille* et *Lebrun*, on feroit comme eux des vers qui touchent les fibres du cerveau, comme le parfum d'un bouquet ou la plus belle mélodie; enfin, le poëte qui auroit médité *Boileau*, seroit aussi correct que lui.

L'élève dont nous parlons doit être conduit

---

* Je suppose que les élèves en composition sont adolescens; il est presque impossible qu'ils soient enfans, vu les études préparatoires à la composition, qu'ils ont faites.

de manière qu'on ne contrarie point son instinct qui est pur ; mais il doit être aidé dans la partie mécanique, dans l'art de classer, d'enchaîner ses idées. L'habile maître est une plante qui a reçu sa culture de tous les habiles gens qui l'ont précédé, il porte avec lui mille ans d'expérience ; le jeune homme bien né n'est encore que le germe de cette plante précieuse.

En supposant donc que l'élève sait lire la musique et écrire ses idées, il faut, et de toute nécessité, lui faire créer des chants de tous genres, sans basse ni harmonie ; c'est-là le type de son éducation : s'il n'est mélodieux, il ne sera rien. Comment, dira-t-on, l'empêcher d'avoir quelques notes de basse dans la tête ? Je ne lui défends point une chose impossible. *Monsigny*, le plus chantant des musiciens, compose sur un violon ; et qu'il se garde bien d'y substituer le piano. *Mondonville*, *Laborde*, *Lagarde*, sont ou étoient tous nés avec le sentiment de la mélodie ; le violon étoit l'instrument favori dont ils se servoient pour composer, et sans doute ils pressentoient une basse lorsqu'ils faisoient un trait de chant

immortel. Dans la crainte de faire de mon élève un symphoniste, après deux airs sans paroles, je lui en ferois faire un avec des paroles, et je l'occuperois de cette manière pendant un an au moins. Il est temps alors de lui présenter successivement les règles de l'harmonie, de la composition à plusieurs parties, enfin de la fugue.

L'étude de la fugue est aride et ennuyeuse pour tous les élèves, sur-tout pour celui dont nous parlons; de même que j'ai conseillé de faire solfier aux commençans des airs qu'ils savent par cœur *, j'ai aussi essayé, avec succès, de faire faire la fugue aux élèves en composition sur des motifs ou sujets d'airs connus. Mais avant de livrer l'élève à lui-même, dans la crainte qu'il ne se donne trop de peines pour ne rien faire qui vaille, dans la crainte enfin qu'il ne contracte des défauts difficiles à corriger, pendant un temps je fais chaque jour devant lui quelques lignes de fugue; souvent je m'arrête pour lui demander ce qu'il feroit:

---

* *Voyez* l'article *Mariage d'Antonio*, 1.[er] volume, p. 381.

il hésite, ou il fait mal; alors je continue : si je puis adopter son idée, je l'adopte. En suivant cette méthode, l'élève prend le *faire* du maître, et il est nécessaire qu'il le prenne dans ce genre de composition, où le génie n'entre que pour peu de chose; il ne s'inculque pas cent erreurs que le maître est obligé de rectifier chaque jour. J'ai placé à la fin de ce chapitre deux fugues de ce genre, que j'ai faites pour encourager une jeune femme qui, née avec de belles dispositions, désiroit que je lui donnasse une idée de l'harmonie et de la fugue : elle n'avoit tout au plus qu'un mois de leçons, et déjà elle comprenoit presque toutes les difficultés de la fugue que je faisois sous ses yeux. Un habile maître, *Rigel*, m'a remplacé, et je ne doute pas plus des progrès de l'élève, que de l'excellence des principes du maître.

Les musiciens et les amateurs en entendant ces fugues, jugeront combien un air connu gagne à être revêtu des formes rigides de la fugue; et les amateurs non musiciens qui ordinairement n'aiment point ce genre de composition, l'aimeront peut-être pour la première

fois. J'observe que ces fugues ont été dessinées avant d'être remplies. Voyez l'exemple du *Dessin de la fugue*, page 94, premier volume. En simplifiant les règles de la composition, comme nous l'avons dit dans l'application du chapitre intitulé *De l'abus de la science*, en dessinant la fugue avant de la remplir, le maître faisant chaque jour, en présence de l'élève, quelques lignes de fugue *, je suis persuadé qu'on ira rapidement au but désiré ; et ayant fait faire long-temps à l'élève des chants mélodieux de tous les genres, on verra quel charme il répandra sur ses compositions les plus sévères. J'aime, comme tout autre, les fugues de *Handel*, les fugues les plus travaillées que je connoisse ; mais en les écoutant, en les admirant, je cherche du chant avec la même impatience qu'un amant cherche sa maîtresse dans un bois touffu.

Dans ce système d'éducation, l'on remarquera

* Les maîtres ont presque tous besoin du silence du cabinet pour faire une fugue ; mais lorsqu'ils auront essayé d'en construire le dessin avant de le remplir, nul témoin ne les gênera.

que j'éloigne de l'élève tout ce qui peut le dégoûter de son talent naissant.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité :

Il n'y en a point dans cette méthode ; tout y est subordonné aux charmes de l'art, et c'est ainsi que prospérera l'élève de la première classe. J'étois dans l'état où je laisse notre élève, lorsque *Casali* me dit que je pouvois travailler par moi-même. On se rappelle combien j'eus de peine à mettre de l'ordre dans mes moyens scientifiques, et que je faillis succomber à ce travail *. Je pense que si *Casali* eût eu l'idée de me faire, pour ainsi dire, élaborer la mélodie avant de me mettre à la fugue, il m'eût épargné cette fatigue immense. N'est-ce pas, dira-t-on, colorier une figure avant de la dessiner ? n'est-ce pas renverser l'ordre ? Avant de me juger sur ce point, avant que le vieux contrapontiste dise que je suis un barbare qui veut rendre toute la musique chantante, raisonnons principes. Je conviens qu'un peintre ne peut colorier aucun objet, sans l'avoir

* *Voyez*, premier volume, page 98 et suivantes.

dessiné d'avance. Mais dessiner en musique, est-ce faire une basse? non; la basse ne représente, pour ainsi dire, que les caractères, que les marques déterminées de la ponctuation. L'homme qui ponctueroit son discours avant de l'imaginer et de l'écrire, seroit un plaisant rhéteur.

Ne confondons point le principe de différens arts, qui rarement est le même en tout point. En peinture, sans le dessin, sans la charpente de l'objet, le coloris ne seroit rien; et cependant tous les objets dessinés, sans être coloriés, se reconnoissent. En musique, si la basse chante, elle cesse d'être basse; si elle ne chante pas, elle n'est que la tonique de chaque gamme, qui toutes existeroient sans la basse. Chanter, c'est moduler; mais moduler n'est pas toujours chanter: les compositions les plus savantes en modulations, prouvent ce que j'avance. Pour que les modulations soient regardées comme étant le dessin en musique, il faut qu'elles ayent produit un beau chant. Croyons donc que le chant bien modulé est le dessin en musique, et que l'harmonie, les

accompagnemens de ce chant en forment le coloris. Qu'est donc la basse ? je dirai qu'elle n'est que la preuve, la contre-preuve des modulations du chant. La musique, plus vague que la peinture, en avoit besoin. Les preuves de la peinture sont aussi matérielles que les objets qu'elle copie. La musique ne copie point d'objets, mais la parole qui les décrit ; et lorsqu'elle imite matériellement un bruit quelconque, son charme n'est plus aussi grand si ce bruit est trop bien imité. Aux répétitions de *Zémire et Azor,* pendant qu'on répétoit l'air des *échos,* un auteur me demanda pourquoi je n'avois pas mis des voix de femmes, au lieu des flûtes et des cors qui répondent aux accens de *Zémire ;* je lui dis qu'il y auroit trop de vérité, et pas assez de prestige.

Élèves de la seconde classe.

Le maître qui ne connoît pas encore les facultés de ses élèves, doit les préjuger de la première classe. Il doit essayer leurs facultés sur des chants de différens genres ; mais au bout de quelques mois, il ne tardera pas à

s'apercevoir que tel élève n'a dans ses chants qu'une manière de sentir ; que la nature a trop limité ses sensations. Que doit-il faire alors ? circonscrire l'élève, comme nous avons dit, dans le genre qui lui est propre ; le rendre un aigle dans ce genre. Ne sût-il que peindre la légèreté, la dissimulation attrayante de la coquetterie, il deviendra le modèle que tous les compositeurs imiteront dans ce genre particulier ; c'est beaucoup, c'est un gain immense pour l'art. En peignant la pomme que *Vénus* reçoit des mains de *Pâris*, un autre *Albane* peut, sans rougir, imiter *Vanspaendonck*. Quant à la partie scientifique qui convient à cet élève, elle est la même que pour celui qui l'a précédé. J'observerois seulement que pour celui-ci, en le faisant fuguer, je le ramenerois, autant que faire se pourroit, vers son genre d'esprit.

Élèves de la troisième classe.

Il faut de même essayer de lui faire composer des chants variés ; mais à-coup-sûr il n'en prendra que les formes matérielles, sans poësie. Il remarquera mieux que les élèves de

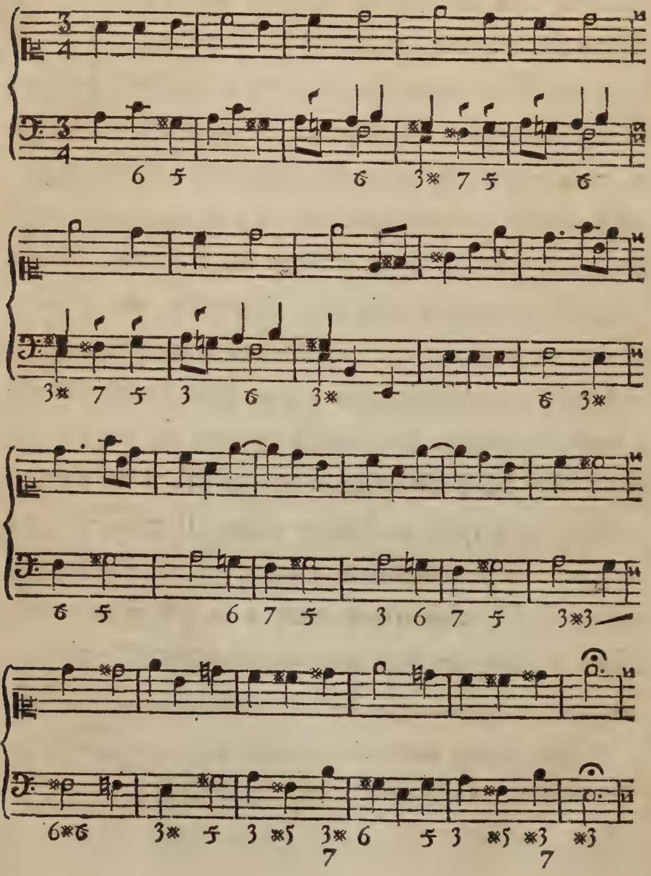
la première et de la seconde classe, que le chant suave et doux procède diatoniquement ou par de courts intervalles; que les chants plus gais ont du mouvement, et sont amis des tons clairs; que les chants religieux sont larges, syncopés, qu'ils procèdent par mouvemens contraires, ainsi que le contrepoint, et qu'ils modulent plus avec la *quarte* du ton qu'avec sa *quinte ;* que le chant pathétique marche avec noblesse, quelquefois de longs intervalles, et toujours largement ; et qu'enfin les chants qui peignent la fureur, ont la véhémence, le désordre des passions effrénées. Il sait tout préciser ; mais quoique plus symétrique, plus correct que les autres élèves, il ne produit que des fruits sans parfum. On entend ses chants de sang-froid, parce qu'ils ont été conçus de même. Celui qui écoute, suit le compositeur dans sa marche, en disant : « Voilà qu'il » change de ton ; il reprend son motif ; voilà » une bonne imitation; ceci est assez chantant; » ceci est fugué . . . » Malheur au compositeur qui laisse à ses auditeurs la liberté de parler ainsi ! S'ils étoient affectés par le sentiment qui

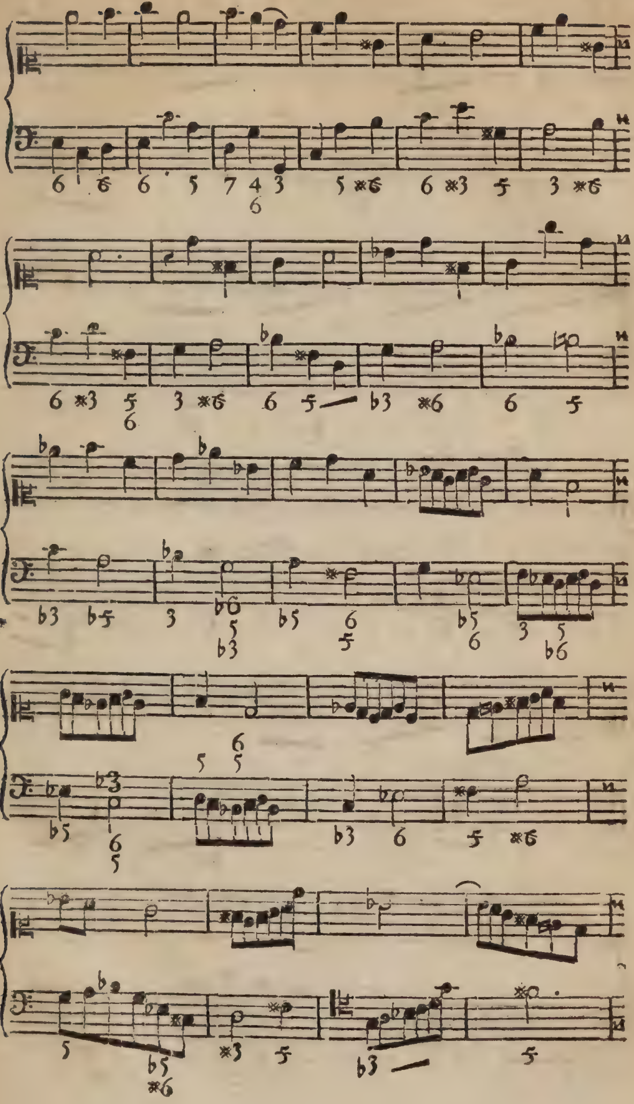
règne dans les ouvrages d'inspiration, ils seroient pénétrés et ne raisonneroient plus. Pour cet élève-ci, passez rapidement aux élémens de l'harmonie, rendez-le savant, il n'a pas d'autre chemin pour arriver au Permesse *. Trop de science, ou trop tôt acquise, eût nui à l'élève de la première classe, et même à celui de la seconde; mais pour celui-ci, c'est toute sa ressource : il fera des chœurs majestueux, où le chant est presque ignoré; de la symphonie d'un bel effet; il peut, même au théâtre, réussir partiellement, mieux que l'homme de génie : il est au théâtre des situations si impérieuses, si fortes, si déchirantes, que tout le mérite de l'homme ardent consiste à retenir sa verve, ce qu'il fait bien difficilement; celui-ci ne risque rien, il n'a qu'à se laisser aller. Il peut encore mettre en musique la haute poësie de l'ode, parce qu'il n'ajoutera rien à la plénitude des idées poëtiques déjà accumulées par le poëte.

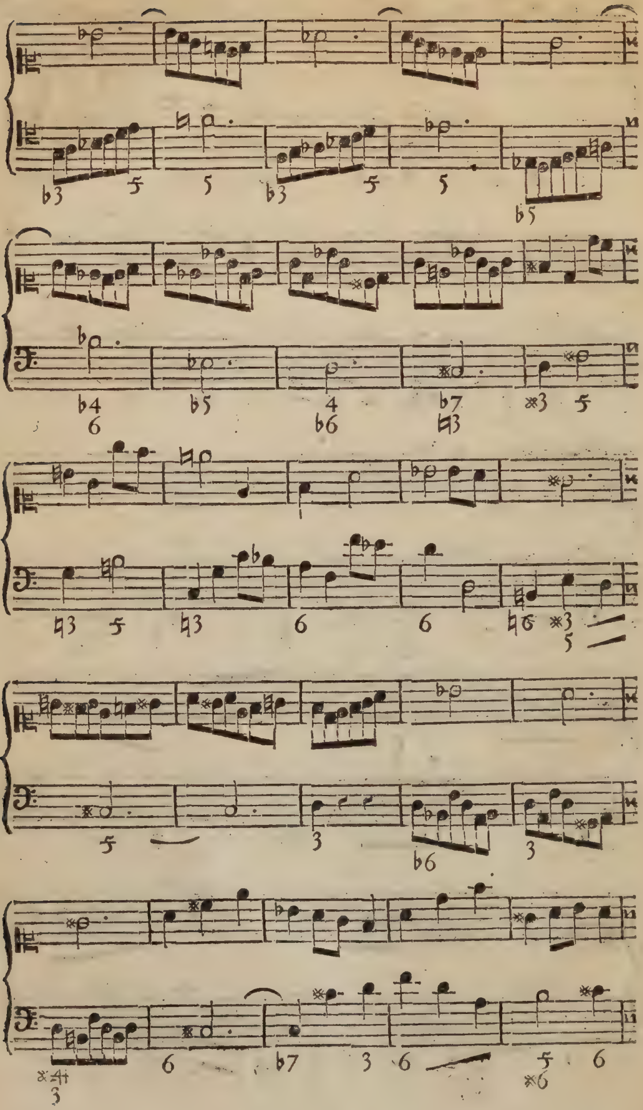
* Oui, disons hardiment à celui qui n'a ni chant, ni invention : « Je te condamne à être savant ».

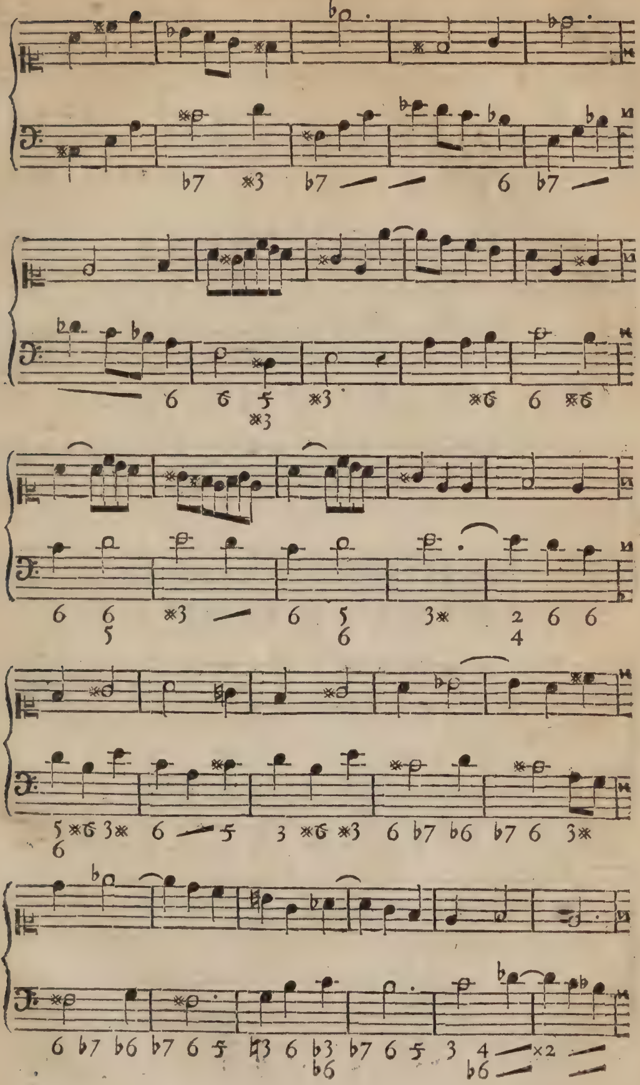
ANNETTE À L'ÂGE DE QUINZE ANS.

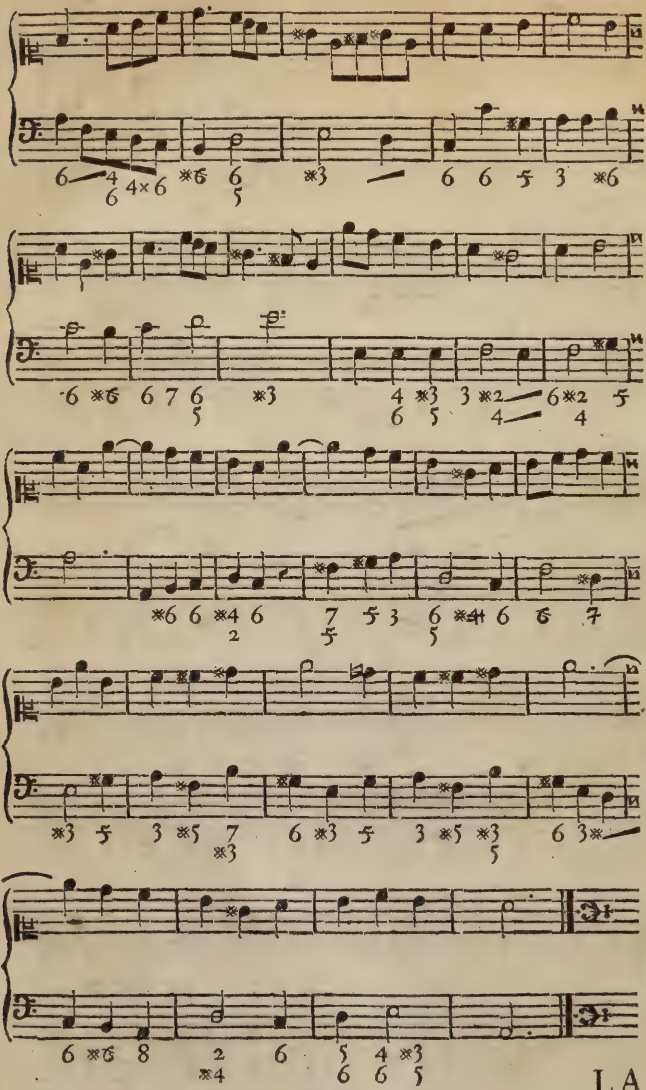
Allegretto.





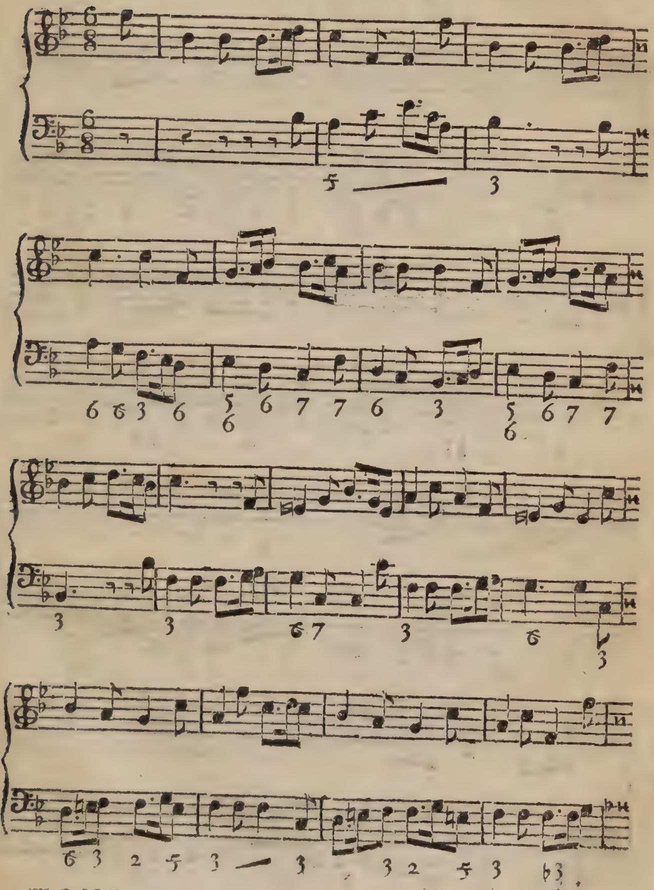


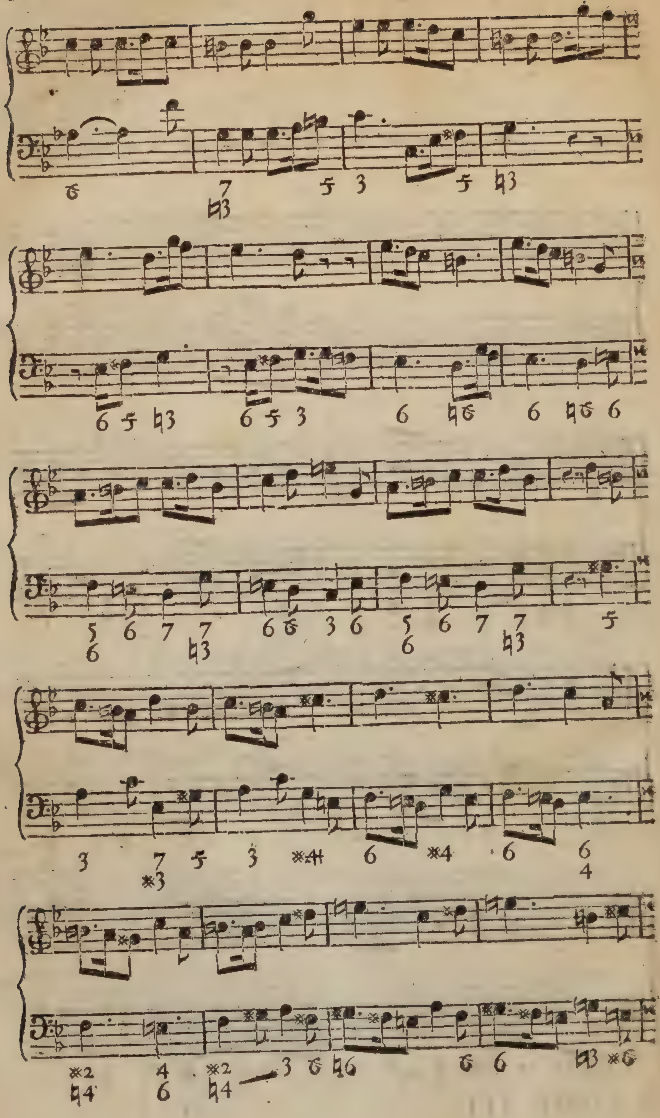


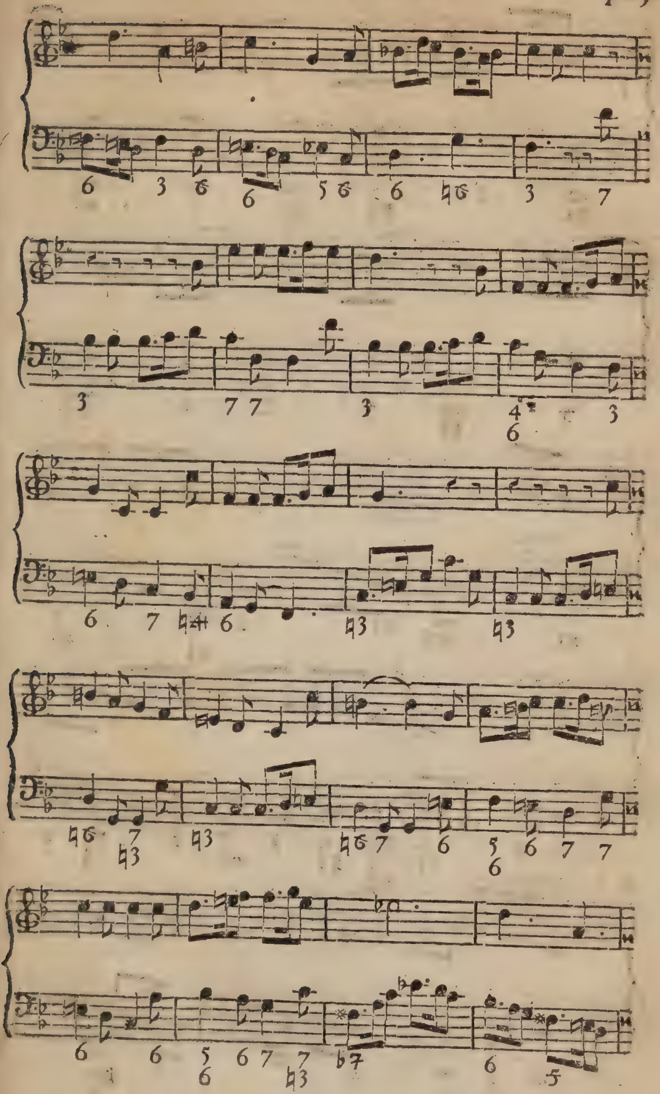


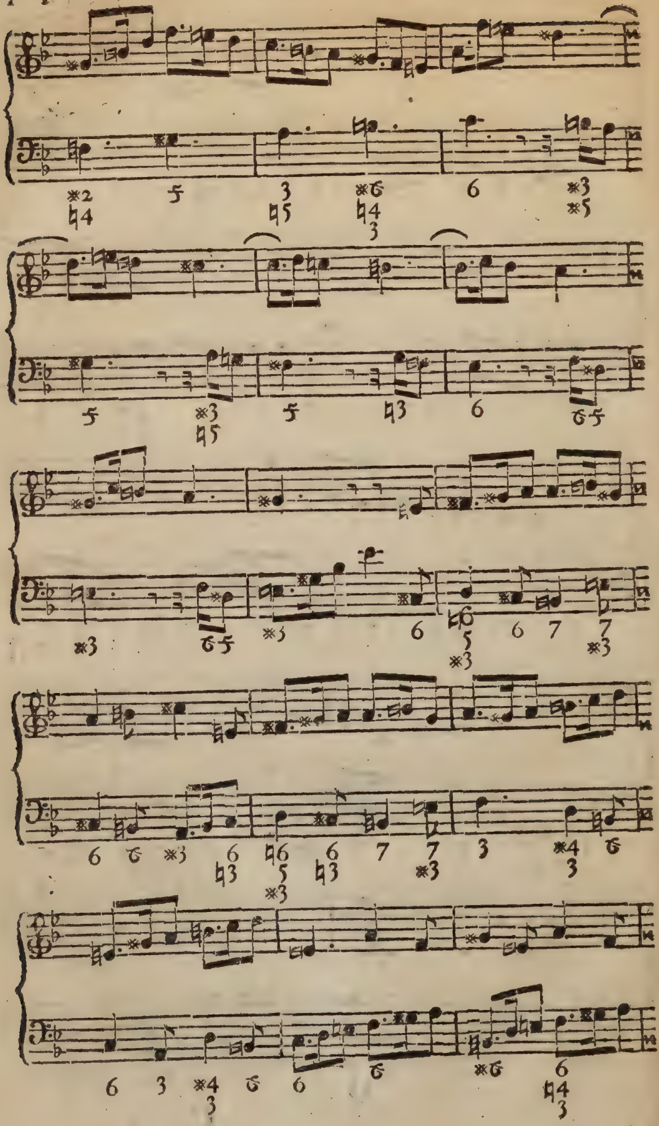
LA

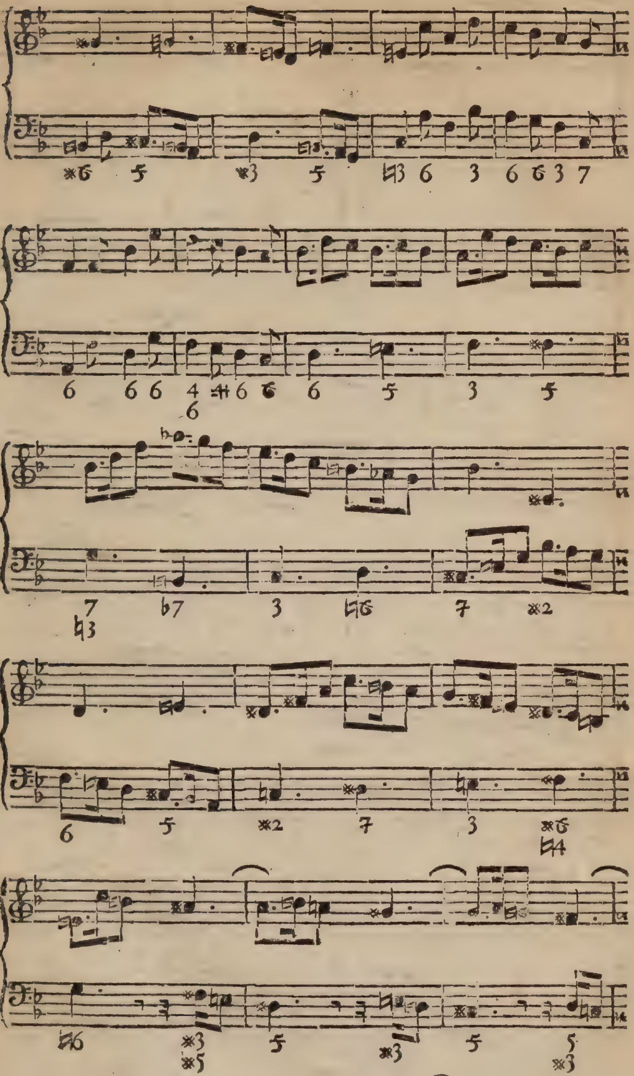
LA FORLANE.

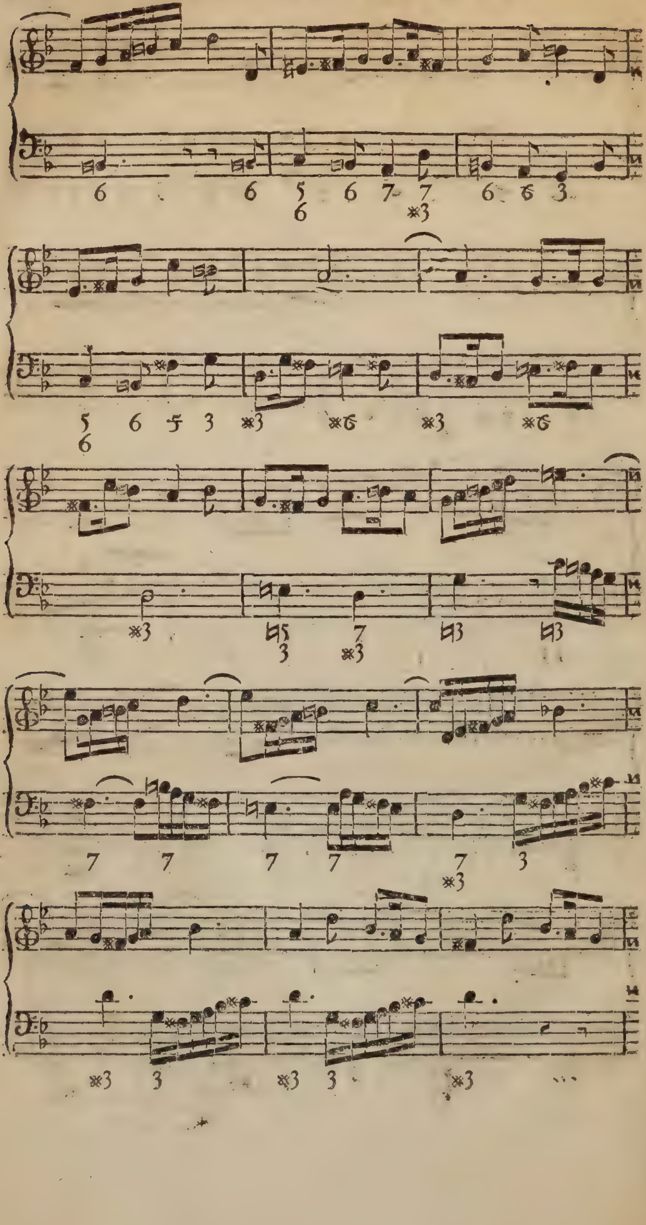


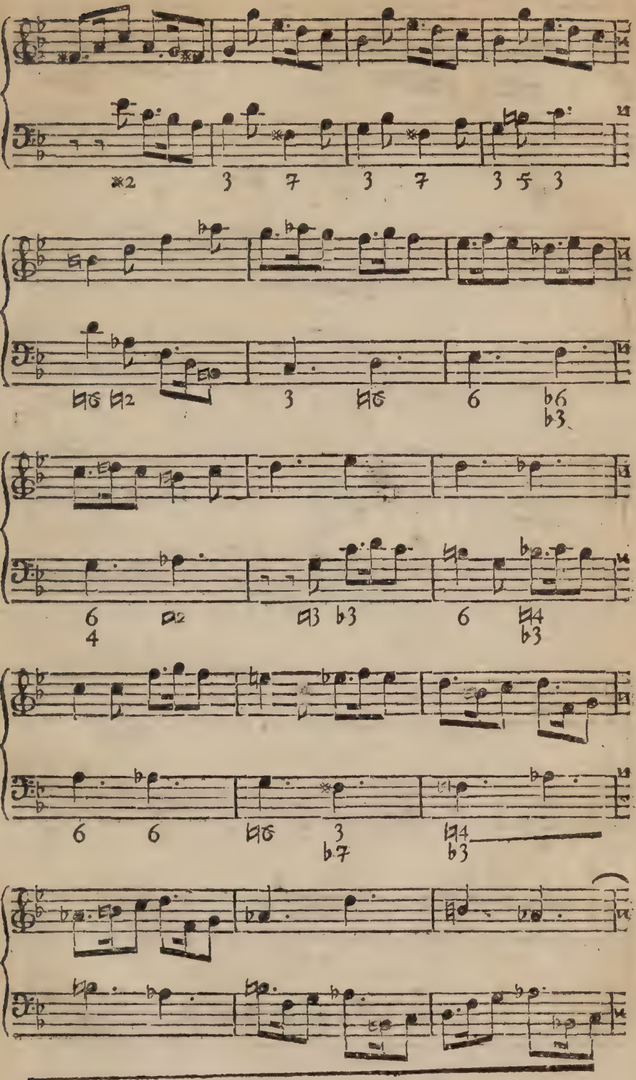


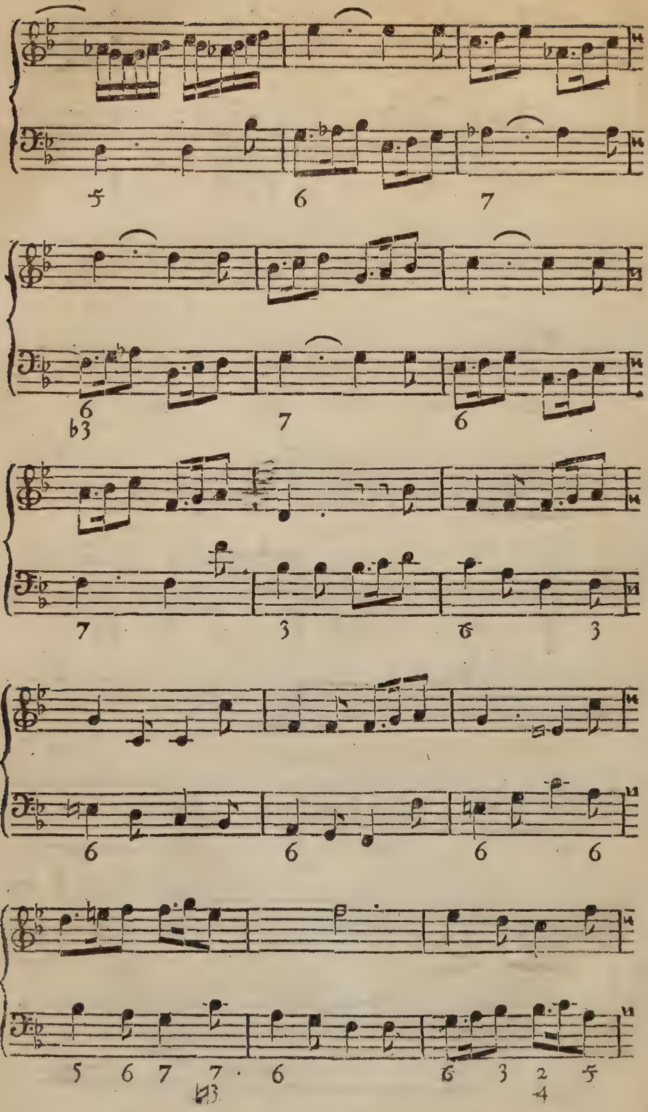


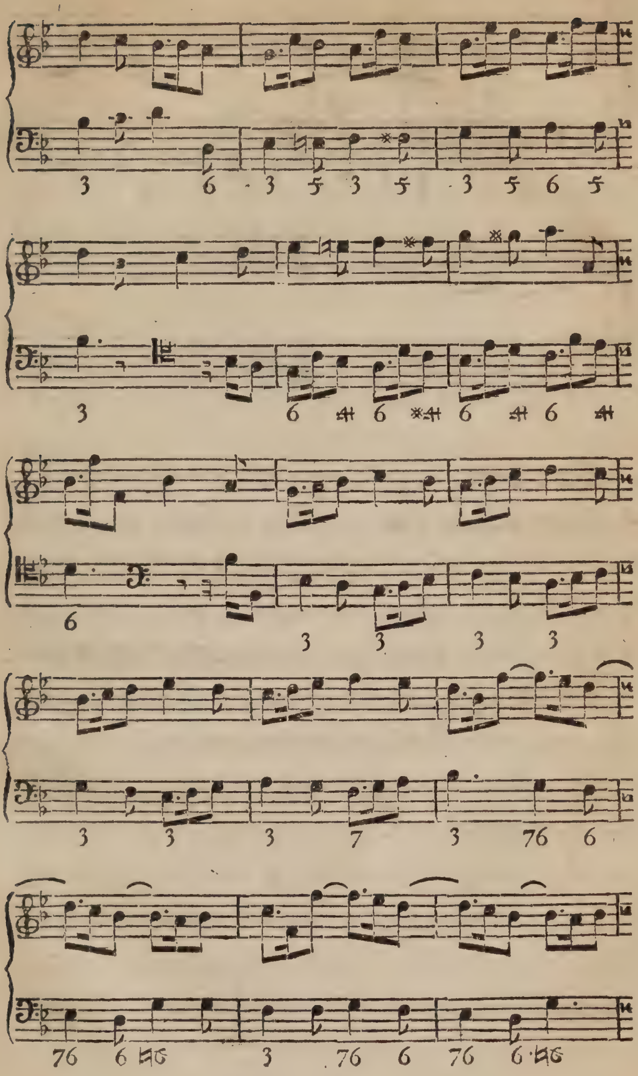


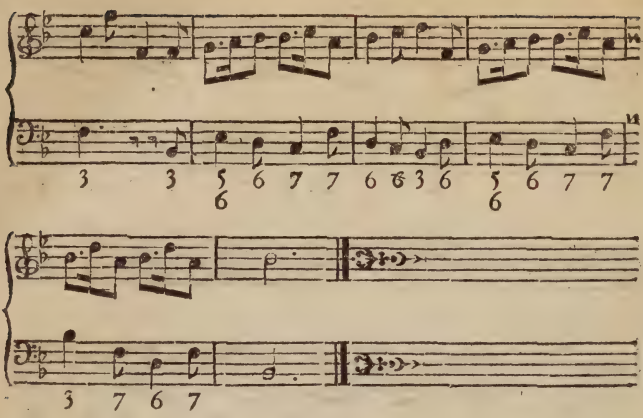












CES deux fugues ne sont pas rigoureuses, et il ne falloit pas qu'elles le fussent, ou le but que je m'étois proposé auroit été manqué. Donner plus de charme à ce genre de composition, plus de chant qu'on n'en trouve ordinairement, en observant les règles les plus générales de la fugue instrumentale, est tout ce que l'on doit d'abord présenter à l'élève inexpérimenté.

ESSAIS
SUR
LA MUSIQUE.

LIVRE SEPTIÈME.

Quelques prédictions sur ce que sera la Musique.

D'APRÈS la bonne ou mauvaise conduite d'un homme, il n'est pas difficile de pressentir quelle sera sa fin, s'il ne se corrige pas; quelles seront ses pertes irréparables et ses remords, s'il se corrige trop tard. En comparant le présent au passé, on découvre aussi l'avenir. En observant la marche constante de l'esprit humain, on a prédit toutes les révolutions politiques; quelques moteurs de plus ou de moins, quelques circonstances hâtives ou tardives, peuvent accélérer ou retarder un résultat; mais il ne s'effectue pas moins; ou s'il ne s'effectue pas, c'est qu'alors, chemin faisant, la chose a changé de nature, et

qu'il faut une autre règle, d'autres observations pour en pressentir la catastrophe. Pourquoi seroit-il plus difficile, en rapprochant les époques de la musique, en observant les variétés qu'elle a éprouvées, et quel a été le point constant auquel on a semblé s'attacher, en parcourant, ou après avoir parcouru le vaste cercle des erreurs et des préjugés; pourquoi, dis-je, après avoir observé ces indices, ces preuves matérielles, seroit-il plus difficile de pressentir quel sera le terme final duquel l'artiste ne pourra plus s'écarter qu'en détail, et seulement pour suivre la mode? Car de même que l'inquiétude humaine varie chaque jour le système d'opération des choses les plus naturelles et les plus importantes, sans pouvoir en altérer le fond; de même aussi, et à plus forte raison, doit-elle, dans les objets de pur agrément, se permettre les plaisirs de l'inconstance et de la variété, pour charmer ses ennuis. La sévérité des Chinois à ne rien innover dans les choses qui influencent les mœurs, doit être pour l'homme actif de ce pays une entrave insupportable. Une seule chaîne lie tous les

esprits de ce vaste empire ; et cependant une loi d'immobilité est une loi de mort pour le génie.

APPLICATION.

La musique a des avantages que les autres arts n'ont point ; elle agit plus directement sur les mœurs. Ses accens énergiques fortifient les ames trop amollies ; sa tendre mélodie calme la cruauté de toutes les passions nées de l'orgueil. Comme tous les autres arts, elle a ses principes incontestables dans la nature, soit qu'elle suive le système numérique pour calculer ses accords, soit qu'elle mesure ses intonations sur celles de la déclamation parlée ; mais elle a l'avantage du merveilleux plus que les autres arts. Un bon air de chant non déclamé, est un labyrinthe charmant dans lequel une ame sensible peut errer long-temps au gré de ses désirs. Aussi la musique engendre-t-elle des disputes sans nombre ; elle a presque autant de détracteurs que d'adorateurs. Tandis qu'à ses doux accens, l'homme dur hausse les épaules de pitié, celui dont l'ame est plus tendre sent couler ses

pleurs. Qu'est-ce qui a tort dans cette conjoncture ? personne ; et s'il est vrai que dans ce monde nos chimères soient notre bonheur ; celle dont nous parlons est la moins dangereuse.

Quelle étoit la Musique chez les Grecs !

SOUMISE au calcul, divisée en tétracordes * composés de peu de notes dont on ne pouvoit sortir sans confondre les genres de musique convenables à certaines passions, à certaines cérémonies ; ayant une mélodie qui, sans doute, étoit propre aux hommes et aux mœurs de ces temps, il ne nous reste aucune certitude que les Grecs connussent le système général de l'harmonie et ses immenses produits. Or, qu'est-ce que la mélodie, sans l'harmonie complète ? une collection bornée de quelques chansons. Ils avoient le résultat d'un problème avant que ce problème fût imaginé, et ce que je dis est très-présumable de têtes exaltées ; comme étoient celles des Grecs ; leurs sentimens passionnés, leurs amours de plus d'un

* C'est-à-dire, des fragmens de notre gamme.

genre en sont des preuves. Je ne me contredis pas ici, quoique dans d'autres endroits de cet ouvrage j'aye prétendu, avec raison, soumettre l'harmonie à la mélodie: car on abuse excessivement aujourd'hui des produits harmoniques; et de même, ai-je dit, qu'un problème est inutile, s'il ne donne un bon résultat, de même il doit sortir une bonne mélodie de l'harmonie, ou celle-ci est inutile. Il vaut donc mieux que le produit d'une chose déjà trouvée nous mène à son générateur, que si le générateur ne nous menoit à rien de bon. En géométrie, l'on soumet souvent, je pense, un produit certain aux règles du calcul, quoique ce produit fût regardé d'avance comme évidemment vrai, et n'ayant nul besoin de s'appuyer de la règle; mais n'inférons pas de-là que la mélodie puisse exister sans l'appui des règles harmoniques. Il est essentiel de remarquer que j'ai toujours eu deux manières de m'expliquer en parlant à l'amateur, ou à l'homme qui se destine aux grandes choses. Je dis au premier: « C'est par » le chant, s'il vous est naturel, qu'il faut vous » laisser conduire vers l'harmonie ». Je dis à

celui qui connoît à fond l'harmonie : « Servez-
» vous-en, mais n'en faites point de cas, si
» elle ne vous donne la vraie mélodie ». Enfin, si je parlois à des hommes qui n'eussent aucune idée de la mélodie, je leur conseillerois d'apprendre l'harmonie pour être conduits au chant. Mais si je rencontrois un peuple rempli de sentimens et d'idées mélodieuses, je lui dirois :
« Vous tenez tout ; votre édifice est déjà ma-
» gnifique : mais songez qu'il faut en connoître
» les dimensions ; qu'il faut sur-tout veiller
» aux fondations, si vous ne voulez le voir
» bientôt s'écrouler ».

Quelle étoit la Musique chez les anciens Romains ?*

IMITATEURS des Grecs, ils n'avoient que la tradition de leur musique ; ils se servoient des

* Pour arriver au résultat que je me propose, je suis obligé de répéter quelque chose de ce que j'ai dit ; mais qu'importent quelques répétitions dans une matière aussi intéressante pour les progrès de l'art ! La musique, qui, depuis son existence, n'a paru quelquefois être posée que sur des bases chimériques, sera mieux appréciée, et j'ai lieu d'espérer que ce livre y aura contribué.

des termes grecs, comme nous nous servons, en France et en Allemagne, des termes italiens pour désigner les mouvemens et les nuances dans les sons. Il est donc inutile de chercher une musique chez les anciens Romains, elle se confond avec celle des Grecs. Il ne nous reste, je crois, aucun fragment qui prouve que ces anciens connussent la composition à plusieurs parties. On pourroit croire que leurs chœurs de tragédie étoient des unissons et des octaves, peut-être avec une basse; leur mélopée, une manière de noter la déclamation, à-peu-près comme j'ai noté celle de *Lekain*. —Seroit-il possible, chez nous, de faire comme eux jouer des flûtes pendant qu'on déclame? —Pourquoi pas. Voyez le début d'*Andromaque* dans la partition gravée:

Je passois jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils, &c.

éteignez ce récitatif presque jusqu'au ton de la simple parole, vous aurez l'idée de cette possibilité.

Quelle est la Musique des Italiens depuis environ deux siècles !

PERGOLÈZE fut tout dans la vérité; *Vinci, Leo, Terradellas, Buranello, Jomelli, Piccinni, Cimarosa, Paisiello*.... furent ou sont tous d'habiles musiciens, qui tour-à-tour ont été à la mode, sans avoir avancé les progrès de l'art, parce qu'ils n'ont pas senti la vérité déclamatoire autant que *Pergolèze*. Chacun, à la vérité, a profité des progrès qu'ont faits les chanteurs et les joueurs d'instrumens de tous genres pour enrichir leurs œuvres; mais, quant au fond de l'art, je le répète, ils n'ont point surpassé *Pergolèze*. *Sacchini*, selon moi, est dans une classe à part : sans idées neuves, son chant vague et pur plaît, parce qu'il est d'instinct. *Durante, Jomelli* et plusieurs savans harmonistes de son école, ont excellé dans le contrepoint, j'ose dire même un contrepoint sentimental qui est ami de l'expression.

Quelle est la Musique des Allemands !

IMITATEURS des Italiens dans la mélodie,

ayant plus qu'eux combiné l'harmonie, n'ayant peut-être pas de maître qu'on puisse citer comme modèle pour la vérité déclamatoire, les Allemands ont inventé la vraie musique instrumentale; ils ont posé les limites de toutes les ressources des instrumens à vent; enfin, ils ont appris au reste de l'Europe, que l'appui d'une harmonie mâle, riche et nombreuse, donne une célébrité qui marche immédiatement après celle que donne le génie créateur qui peint la nature, c'est-à-dire, la déclamation notée et métamorphosée en chant délicieux.

Quelle est la Musique en France !

LES Français, imitateurs des Italiens pour la mélodie, et des Allemands pour l'harmonie, n'ayant eu rien à créer, ont tout perfectionné en rendant dramatiques la mélodie et l'harmonie. Les littérateurs français ont donné lieu à cette découverte; ils ont fait des poëmes assez bons pour que la musique n'osât les défigurer par des contre-sens. En Italie, presque tous les airs de *Métastase* peuvent être retranchés de ses pièces, sans nuire à l'action du

drame. En France, la poësie lyrique est l'action même, et le musicien a dû la respecter. Souvent on m'apporte des pièces où les airs sont inutiles ou surabondans; ce qu'a dit *Montaigne* du roi *Léonidas*, me revient alors à l'esprit; je crains d'être l'homme auquel ce roi disoit : « Mon ami, tu tiens mal à propos de très-bons » propos ». Dans ce cas, je conseille aux poëtes de retrancher les airs, et de faire une comédie sans chant; ils ont souvent la bonne foi de me dire que la pièce avoit déjà été telle, avant que d'y placer des morceaux propres à la musique.

RÉSULTAT.

Il résulte de l'analyse succincte que nous venons de faire, que les anciens et les modernes ont indiqué, ont trouvé les moyens qui peuvent perfectionner l'art musical, et qu'il ne s'agit maintenant que de déterminer au juste l'emploi de ces moyens relativement aux différens genres de musique plus ou moins dramatiques.

La musique rhythmique, c'est-à-dire celle où le mouvement prédomine sur la mélodie

et l'harmonie, est celle qui frappe le plus les hommes. Servez-vous-en dans les grandes occasions, pour faire marcher une armée, par exemple; car l'homme qui, forcé par le rhythme, a fait vingt pas en avant, avance toujours tant que le même rhythme se continue; il en faut un nouveau, ou une force majeure pour le faire changer de direction. Le rhythme est aussi excellent dans tout ce qui est sentencieux; pour frapper fort, il faut un mouvement plus déterminé que le mouvement ordinaire qui est dans toute espèce de musique.

La musique dramatique convient au théâtre; là, tout doit être sacrifié à l'action du drame, et je ne doute pas qu'un musicien sans originalité, sans génie, n'ayant que le sens commun, et sachant respecter les convenances, n'y réussisse plus que l'habile artiste-musicien trop occupé de son art, et point assez de l'art dramatique.

Plus le poëme est sévère, plus la musique doit être dramatique. Cependant, il est des poëmes remplis d'une action si vive, si tragique, que je ne sais si, dans ce cas, le musicien

ne feroit pas bien de ralentir l'action, et d'adoucir l'acerbe (j'allois dire l'*acerbité*) du tragique par une musique plus vague, plus chantante que dramatique. Au reste, pour obtenir la variété, il est des situations qu'il faut rendre en musique dans toute leur énergie, d'autres qu'il faut adoucir par une mélodie douce; et c'est-là que se montre le discernement du compositeur. Quant à la comédie mise en chant, il doit employer tous les genres de musique, tantôt dramatique, tantôt vague, mais toujours chantante; car on aura beau faire, la musique seulement déclamée avec accompagnement, n'obtiendra jamais que notre estime, tandis que l'autre aura toujours l'assentiment du cœur.

Il est des poëmes gais sans intérêt, où une musique brillante et chantante, sans être absolument dramatique, fait tout son effet. Je voudrois qu'il y eût plus de ces sortes d'ouvrages, tels que la *Mélomanie*, la *Fausse Magie*, le *Nouveau Don Quichotte*. Il est aussi de jolies comédies, telles que l'*Ami de la Maison*, la *Soirée orageuse*, *Renaud d'Ast*,

les *Dettes*.... Un théâtre auroit, en possédant beaucoup de tels ouvrages, un répertoire bien plus estimable, bien plus solide, bien moins dangereux qu'un répertoire garni de drames à pluies de feu et à poignards.

Quant aux mutations qu'éprouvera la musique, on peut les prédire sans peine. Un jour, tout ce qui ne sera pas dans le genre du poëme, sera repoussé du public instruit. Il saura qu'il faut deux choses pour faire un compositeur, science et génie; que celui qui n'a que la science, n'a qu'une moitié du tout; que celui qui n'a que le génie, a le tout dont il ne peut rien faire; que celui qui n'a ni génie, ni science, est un pauvre compositeur; que celui qui a autant de génie que de science pour le mettre à profit, est le meilleur de tous; enfin, il verra que moins un compositeur a de génie, plus il se fortifie en science, pour être quelque chose.

Dramatiquement, c'est la nation française qui a fait la révolution en musique; elle doit donc jusqu'au bout soutenir et perfectionner son ouvrage. Tous les *chanteurs-brodailleurs* seront

repoussés du théâtre dans les concerts, à moins que la situation ne permette ce luxe musical. Les roulades paroîtront un jour si absurdes, qu'on n'en fera plus que pour imiter le rossignol, ou quelque mouvement de l'ame bien indiqué. Les orchestres ont aussi leurs préjugés qui se détruiront. Un batteur de mesure est ordinairement le destructeur de toute illusion. On me demandoit un jour si j'étois d'avis qu'on en mît un au Théâtre italien, où sont presque toutes mes pièces. « Retranchez plutôt les décorations, » disois-je, l'illusion y perdra moins ». Je l'ai déjà dit, on abuse des instrumens à vent. Les bassons, les clarinettes sont tristes; les hautbois, les petites flûtes sont gais; les flûtes traversières sont tendres; les cors, les trompettes sont des tuyaux d'orgue susceptibles de nuances, ainsi que les autres instrumens à vent. Mettez chaque chose à sa place, car la confusion qui d'abord fait crier *bravo!* est à la fin très-fatigante.

L'orgue remplacera peut-être un jour tout un orchestre de cent musiciens. Si *Érard* achève sa superbe invention; si chaque tuyau d'orgue

devient susceptible de toutes les nuances sous le doigt de l'organiste, quel grand parti ne tirera-t-on pas de cet instrument alors parfait* ? Il faudra cependant se garder de donner au son des tuyaux plus de charme que n'en ont les voix humaines. Le violon n'a de prééminence dans l'accompagnement, que parce qu'il est aigrelet, et qu'il n'efface point la douceur des voix naturelles; le violon est bon par tout, parce que, outre qu'il soutient ou détache les notes au gré du compositeur, le son en est mixte. Il faudra sans doute que l'orgue, pour remplacer un orchestre complet, possède tous les jeux de flûtes et d'anches, cors, trompettes et timbales, ce qui ne sera pas difficile; ce sera au compositeur à indiquer à l'organiste de quel

* J'ai touché cinq ou six notes d'un buffet d'orgue que *Érard* avoit rendues susceptibles de nuances; et sans doute le secret est découvert par un tuyau comme par mille. Plus on enfonçoit la touche, plus le son augmentoit; il diminuoit en relevant doucement le doigt : c'est la pierre philosophale en musique que cette trouvaille. La nation devroit faire établir un grand orgue de ce genre, et récompenser *Érard*, l'homme du monde le moins intéressé.

jeu il devra se servir. Jamais de flûte avec les voix de femme ; jamais de trop belles basses avec les voix graves ; enfin il faut s'arranger pour que le son des tuyaux soit plus ou moins hétérogène avec les voix. Comme je ne doute pas qu'on ne fasse un jour au théâtre l'essai de ce que je propose, je préviens que je voudrois un orgue fort d'unissons, et tout au plus d'octaves; car les aliquotes *tierces* ou *quintes* donnant par tout avec certains jeux, ne présentent, à mon avis, qu'un harmonieux galimatias. Je connois l'opinion de quelques musiciens sur l'impossibilité de construire un orgue sans aliquotes ; mais, leur dirois-je, puisque les instrumens à vent s'en passent, l'orgue peut s'en passer ; et les voix humaines ne peuvent-elles pas aussi se regarder comme des instrumens à vent, des tuyaux? qui jamais a songé d'ajouter des aliquotes à un chœur de femmes ou d'hommes? enfin, qui sait si tous les sons de la nature n'ont pas leurs aliquotes ! il est au moins permis d'en douter. S'il étoit bien prouvé que les instrumens à tuyaux, ainsi que les voix, ne produisent point de sons accessoires, voici,

peut-être, une règle qu'il faudroit prescrire; elle consisteroit à dire : « Unissez toujours » les instrumens qui ne fournissent point d'ali- » quotes harmoniques aux instrumens à timbres » et à cordes qui en fournissent; sans cette » réunion, vous auriez de la sécheresse dans » l'harmonie ». Je désire aussi que l'orgue et l'organiste soient absolument cachés aux yeux des spectateurs. L'organiste peut être à la place du souffleur; son orgue immense à la place de l'orchestre, mais recouvert de légères planches de sapin, que l'organiste pourra entr'ouvrir et fermer à volonté. J'ai, je l'avoue, un penchant invincible pour le violon, la basse et la quinte, qui sont de la même famille. Je crains que les tuyaux les plus perfectionnés n'impriment une teinte de tristesse dans l'ame des spectateurs. Au reste, l'orgue ne fût-il propre que pour accompagner les chants tragiques, ne servît-il que dans les spectacles des départemens, où trois ou quatre mauvais violons composent un orchestre, je crois que l'orgue seroit d'un secours marqué. Je ne parle pas de l'orgue tel qu'il est, sa monotonie seroit

préjudiciable ; mais de l'orgue susceptible d'inflexions partielles et générales, c'est-à-dire, d'un ou de plusieurs tuyaux, selon la volonté de l'organiste. Un homme pourra-t-il, sur l'orgue le plus formidable, produire autant de grands effets qu'un orchestre majeur ? peut-être que non : mais deux hommes peuvent être assis au même clavier, de même que l'on exécute des sonates à quatre mains, et l'orgue aura de plus ses pédales. Au reste, je ne donne ici qu'une première idée, qu'il faudra perfectionner, si elle en vaut la peine.

Nous croyons avoir assez prouvé que la musique essuiera de nouvelles révolutions ; mais aujourd'hui les musiciens, aussi instruits que le sont toutes les classes d'hommes de la société, ne permettront pas que la musique retombe jamais dans la barbarie, en s'éloignant de ses vrais principes. Elle subira diverses métamorphoses ; mais ses bases ne seront plus violées sans qu'on voie naître de toutes parts les réclamations que la vérité impose. La peinture, avons-nous dit précédemment, a des règles plus précises que la musique, parce qu'elle dessine

servilement des objets qui ont toujours été et qui seront toujours les mêmes. Cependant malgré cette sujétion, elle varie à chaque siècle ou à chaque demi-siècle dans ses procédés. *Raphaël* étoit juste dans la nature; il dessinoit comme elle et n'exagéroit pas ses couleurs. D'autres peintres ont été plus coloristes; ils ont séduit pour un temps la multitude des amateurs, qui reviendra toujours à *Raphaël*. Aujourd'hui l'on admire en France un certain coloris brillant, qui a les reflets transparens de la cire vierge, et qui donne néanmoins des contours secs et trop marqués, parce qu'ils ne peuvent se fondre avec l'athmosphère trop terne qui les environne. J'admire aussi comme les autres, mais j'en reviens toujours à *Raphaël,* qui est beau sans être exagéré; qui dessine moins que *Michel-Ange,* mais plus poëtiquement.

La musique est plus vague que la peinture; ses bases sont moins solides, parce que l'idiome, le style de la parole, sont sujets à des variations, quoique les passions, dont ils ne sont que les interprètes, ne changent point. Aussi a-t-on erré et on errera plus long-temps

pour asseoir les bases de la musique, que pour assurer celles de la peinture. *Pergolèze* dessinoit juste ; sa musique étoit chantante et déclamée, mais il n'étoit pas grand coloriste ; il l'auroit été peut-être, s'il eût assez vécu pour voir les musiciens exécutans devenir plus habiles. Deux violons, une violette, un violoncelle, formoient alors tout l'appareil de son orchestre. *Vinci* fit un pas du côté du coloris, mais il ne dessina pas comme *Pergolèze*. *Buranello*, *Jomelli* en firent un autre, et ne dessinèrent pas comme lui. L'école de *Durante*, *Sacchini*, *Traietta*, *Piccinni*, *Majo*, *Terradellas* .... fortifièrent encore le coloris musical, sans rien ajouter au dessin. *Paisiello*, *Cimarosa*, avec un style rempli de grâce, devinrent un peu plus dramatiques que leurs prédécesseurs, et nous savons pourquoi : Les opéra français circulèrent alors en Italie ; la reine de Naples faisoit exécuter nos partitions dans tous ses concerts. Les musiciens dont je parle virent, même dans le genre sérieux, des airs sans roulades, sans ritournelles ; ils virent que chaque personnage du drame avoit sa manière de déclamer

que le compositeur s'étoit imposé de suivre. Ils se demandèrent pourquoi ces privations volontaires du luxe musical que les Italiens employoient par tout, et ils virent que c'étoit autant de sacrifices faits à la vérité. De-là sortirent ces finales charmantes qui, sans être parfaitement déclamées, observent matériellement les règles dramatiques.

La France n'en restera pas aux essais de *Lulli*, qui chantoit à la vieille manière, et qui déclamoit un peu, parce qu'il travailloit avec un poëte homme d'esprit ; de *Rameau*, savant harmoniste, qui faisoit plus la musique instrumentale que la vocale ; de *Monsigny*, qui chante d'instinct ; de *Philidor*, qui étoit habile artiste ; de *Duni*, qui suivoit de loin *Pergolèze* ; de moi, enfin, qui le suis de plus près * ; de *Gluck*, qui, fort d'harmonie et plus fourni de moyens matériels, faillit à m'étouffer.

La carrière de *Gluck* pouvoit se suivre plus aisément que la mienne : aussi voyons-nous

* C'est avec franchise que je dis n'avoir jamais cherché à imiter *Pergolèze* ; j'étois sa suite, comme *Sedaine* est celle de *Shakespeare*.

Méhul, Chérubini, Lesueur plus vigoureux que *Gluck*, parce que c'est au printemps de leur âge qu'ils continuent ce que *Gluck* avoit trouvé après cinquante ans d'expérience. Que viendra-t-il après eux ? je vois en idée un être charmant qui, doué d'un instinct mélodieux, la tête, et l'ame sur-tout, remplies d'idées musicales, n'osant enfreindre les règles dramatiques qui sont aujourd'hui connues de tous les musiciens, joindra au plus beau naturel une partie des richesses harmoniques de nos jeunes athlètes. Avec plus de certitude que l'enfant d'*Abraham*, soupirant après l'arrivée de son messie régénérateur, déjà je tends les bras vers cet être désiré, dont les accens aussi vrais qu'énergiques, réchaufferont mes vieux ans.

RÉSUMÉ

RÉSUMÉ GÉNÉRAL

DES DIFFÉRENTES APPLICATIONS.

RÉPÉTONS sans cesse cette vérité : « C'est » en épiant, en suivant la nature, que les arts » d'imitation se perfectionnent » ; mais toutes les manières de la suivre ne peuvent être également bonnes. Chaque passion, chaque caractère a plusieurs faces ; et toujours selon le sujet que l'on traite, selon la situation présente, il en est une préférable à toutes les autres. Voilà pourquoi il est si difficile de faire bien ; pourquoi, même en suivant les préceptes donnés, vous ne saisirez rien avec justesse, si l'instinct ne vous guide ; voilà pourquoi il est si périlleux d'imiter une bonne production qui déjà est elle-même une imitation de la nature : cette copie d'une autre copie ne peut plus qu'effleurer le sentiment vif dont l'homme de génie fut animé en saisissant la nature. Artistes ! si dans vos ouvrages vous n'imitez que l'œuvre

des hommes, vos productions périront bientôt; plus vous vous rapprocherez de la nature impérissable, plus vous serez comme elle immortels.

Après avoir parcouru dans ces deux derniers volumes les diverses passions, les caractères qui ont donné lieu à une application particulière aux arts; après avoir examiné de quelle manière l'artiste suit la nature dans différentes circonstances pour être vrai, récapitulons encore les bases essentielles de l'art musical dont tous les artistes, forts ou foibles, ont besoin; les premiers, parce qu'ils sont exposés à trop sacrifier au goût régnant; les seconds, parce que, entraînés par une organisation vicieuse, ils croient aussi de leur côté suivre la belle nature. Je voudrois, et ce seroit le bonheur du reste de ma vie; je voudrois indiquer au jeune artiste le chemin qu'il doit prendre; lui donner une certitude d'arriver au bien; réveiller en lui une émulation que le découragement ne pût interrompre; je voudrois, quels que fussent son genre, son génie, lui présager d'avance un prix de ses travaux; je voudrois enfin lui persuader qu'il ne peut être propre à tout, qu'un

seul genre est le sien, et qu'il doit s'y appliquer uniquement. Mais, dira-t-on, n'est-ce pas d'après la nature de son être plus ou moins actif, d'après son organisation plus ou moins favorable à la science qui l'occupe, après avoir excité toutes ses facultés, essayé tous les genres, que le jeune artiste lui-même parvient à démêler celui qui lui est propre? cela est vrai, à quelques égards; c'est-là la marche qui les a communément conduits au terme de leurs études; mais elle n'est pas la meilleure. Il faut une masse de dispositions, que tous les élèves n'ont point, pour surmonter les écueils que cette méthode entraîne. Ne doutons pas que beaucoup de talens qu'on auroit vus se perfectionner, ne soient restés anéantis, faute d'avoir su conduire leur instinct, raisonner l'emploi de leurs facultés d'après des modèles sûrs. Convenons 1.° qu'un jeune homme est souvent jeté presque au hasard entre les mains d'un maître ignorant, sans goût, sans discernement : cependant, tout ce qu'il voit faire à son maître, tout ce qu'il lui voit estimer, préférer, admirer, devient le modèle de perfection vers lequel il aspire; n'est-il pas affreux

alors que chaque élans d'émulation l'éloigne de la bonne route, s'il n'a pas la force de résister? 2.° L'élève, à peine initié dans la science, peut tomber entre les mains d'un pédant qui, à force d'épiloguer, de contourner la nature, la rend méconnoissable. 3.° Il sera investi par une société prévenue pour quelque genre de mauvais goût, hors duquel néanmoins elle ne reconnoît rien qui vaille. 4.° S'il fréquente des amateurs de musique bruyante, des grands effets d'harmonie, de la complication des accords, on lui fera croire que c'est le seul parti qu'il faut suivre. 5.° Si les circonstances le jettent dans l'église, soit en Allemagne, soit en Italie, il n'entendra que fugues, contrepoints, chants figurés; et les plus belles dispositions pour peindre les passions, créer des chants heureux, resteront étouffées sous cet amas scientifique. 6.° S'il travaille pour le théâtre, s'il essaie ses talens sur un poëme désordonné, qui ne laisse prendre aucun essor à son imagination, il va se croire sans talent. 7.° Si, après avoir fait une bonne musique sur un poëme qui ne réussit pas, il reste lui-même sans succès véritable;

il croira s'être trompé, et voudra changer sa manière, qui est excellente, contre une mauvaise. Il est donc essentiel, pour le fixer, de raisonner avec lui sur le fond de l'art même; de lui montrer ce qui est constamment bon, quelle que puisse être la mode, la manie des temps et des hommes. On parviendra à cette certitude en examinant le *faire* des maîtres qui ont obtenu la célébrité, en examinant pourquoi tel genre s'est constamment soutenu, tandis que tel autre est insensiblement ou subitement tombé dans l'oubli. L'élève pourra se dire alors : « Voilà » la bonne route; en la suivant, j'approcherai » plus ou moins de la perfection, autant que » les moyens qui me sont donnés par la nature » me le permettront, et je ne serai plus égaré » par les principes mêmes. Si j'ai du talent, » je n'acquerrai point de ces réputations que » quelques lustres ont bientôt détruites; et si je » ne m'élève point au haut du Parnasse, j'aurai » du moins franchi un intervalle appréciable » pour mes successeurs, et dont ils pourront » profiter ». Ce raisonnement doit paroître juste, consolant, et doit suffire à l'homme qui

a le plus d'envie d'être cité. Ne sait-on pas que celui même qui parvient à la première place, a souvent tout emprunté de ses devanciers? La grande échelle qui l'élève à la gloire est son ouvrage assurément; mais dans le nombre des échelons qui la composent, combien n'y en a-t-il point qui sont le fruit des travaux des autres, même de talens obscurs et médiocres qui ont eu une lueur d'inspiration, dont il a su profiter pour former un grand tout digne de l'immortalité? Consolez-vous, jeunes gens, et croyez au secret que j'ose ici vous révéler. Les compositeurs symphonistes de l'Allemagne avoient fait, avant *Gluck*, une grande partie de la musique qu'il a faite en France. Croyez encore que les maîtres que j'ai étudiés en Italie pendant dix ans, m'ont donné les moyens que j'ai pu développer à Paris. *Gluck* a rendu dramatiques les effets d'harmonie dont il étoit imbu; j'ai rendu propres à l'esprit de la langue française les accens mélodieux du pays ultramontain. Si nous avons l'un et l'autre acquis quelque réputation, c'est pour avoir su profiter de nos modèles.

Première Vérité.

Il est deux chemins pour arriver à la célébrité dans les arts et les sciences, c'est celui de la théorie et celui de la pratique. La théorie est la science, la spéculation poussée jusqu'à son terme mathématique, sans autre guide que la règle sévère. La pratique consiste dans l'emploi de ces mêmes règles modifiées, assujetties à tout ce qui a le droit de plaire, et rendues actives en les appliquant à un objet déterminé qu'on veut peindre. Dans tous les cas, il faut, sans doute, posséder plus ou moins la théorie d'un art avant de pouvoir le pratiquer ; mais on peut aussi se livrer uniquement à la théorie, devenir un savant, sans jamais pratiquer, sans jamais asservir les règles élémentaires au but pour lequel elles sont faites.

Examinons si en se jetant avec trop d'ardeur dans la théorie des arts, des arts d'agrément sur-tout, on ne s'éloigne pas du but de ces mêmes arts ; voyons si l'ambition d'être savant n'échauffe pas souvent, et outre mesure, de jeunes têtes qui se noient dans l'élément

scientifique qui devoit les conduire au port. C'est-là le mal qui nous gagne en musique, et c'est pourquoi je reviens sur cette matière. Je suis loin de vouloir prêcher l'ignorance; en tout comme par tout elle n'est bonne à rien: mais si le but des beaux arts est de plaire; si, pour parler directement de notre objet, le problème harmonique est à-peu-près résolu; si on ne peut à l'avenir rien ajouter à l'harmonie, sans se jeter dans une surabondance nuisible; si, de nos jours, on a abusé de la complication des accords, à tel point que la musique n'est souvent qu'un entortillage insupportable; si enfin chacun sent la nécessité de rétrograder vers la noble simplicité, je demande s'il n'est pas temps de s'arrêter; s'il n'est pas temps de changer de système en consultant nos sensations, notre sentiment qui nous reproche nos excès *? Aujourd'hui, plus nous deviendrons

* Je désire plus que jamais que les chanteurs italiens se fixent à Paris; la musique italienne est l'antidote du mal qu'il faut guérir. Je ne parle pas des mauvais chanteurs qui brodent sur chaque note; ils sont détestés en Italie, et ils ne tarderont pas à l'être en France.

savans, plus nous nous éloignerons du vrai. Le plus petit air original est maintenant préférable aux complications harmoniques. L'auteur d'un joli air a fait quelque chose pour le plaisir; celui qui n'a produit que des calculs, nous a enfoncés de plus en plus dans un labyrinthe, d'où nous devons nous hâter de sortir. Au reste, les musiciens, les amateurs sont tellement de cet avis, qu'ils croient fermement qu'il n'y a aujourd'hui que ceux qui ne peuvent chanter, qui ont recours au laborieux système de l'harmonie. Croyons que la balance ne peut être égale entre celui qui donne des préceptes et celui qui les met en action dans un bel ouvrage. Non, l'harmonie n'est qu'un beau problème, dont le chant est la solution. A quoi servent les traités sur l'art d'écrire, quand on peut admirer *Fénélon!* Le style du *Télémaque* est comme un ruisseau d'une eau brillante et pure qui suit sa pente naturelle, et laisse par tout des fleurs et des fruits. A quoi servent nos froids moralistes, quand on peut méditer *J. J. Rousseau!* Ses ouvrages renferment toute la morale; et quoique l'on n'y trouve peut-être pas une idée

qui ne fût connue avant lui, tout y paroît neuf, par la juste application des préceptes. Dans les arts, c'est la vérité qui commande à l'intérêt, et l'intérêt est aux arts ce que le mouvement est à la nature. Pour appuyer ce sentiment, citons un chef-d'œuvre de bon goût, de diction, de beautés poëtiques, auquel l'auteur n'a voulu joindre ni action, ni intérêt moral. Que manque-t-il en effet au *Poëme des Jardins*, par *Delille!* quoi de plus aisé que d'y joindre une fable qui mettroit tout en action? « Un philosophe jeune, aimable, veut ramener aux » plaisirs vrais sa jeune épouse trop dissipée. » En quittant les autels de l'hymen, ils partent » pour leurs domaines, accompagnés du tendre » amour. Qui ne sait que les amans aiment à » s'égarer dans les lieux champêtres? Aux trans» ports d'un amour mutuel succèdent le repos, » les épanchemens de la douce amitié; c'est » alors que, sans affectation, l'époux fait re» marquer à sa jeune épouse tous les trésors » de la nature qui sourit à leur bonheur. » Émerveillée de beautés qu'elle connoissoit » à peine, confondant, attribuant une partie

» de son délire aux causes secondes qui l'envi-
» ronnent, elle admire, contemple; et, sans y
» songer, elle perd le goût d'un monde vain ».
Ce livre alors, et il ne faut que deux cents vers pour cela, devient une action morale : bon par le fond, enchanteur dans ses détails, il est sans prix.

Seconde Vérité.

On a sans doute été étonné de m'entendre dire, qu'avant d'apprendre la composition, dès qu'on savoit seulement lire et écrire en musique, il convenoit d'apprendre aux élèves à construire des phrases de chant, et de les lier entre elles avec grâce. N'en doutons pas, l'art qui enseigneroit à construire des chants heureux, seroit l'art par excellence. Ne confondons point ce que je demande avec ce que font ordinairement les maîtres de composition; ils donnent, il est vrai, une basse sur laquelle l'élève fait un chant; mais ce chant n'est pas, proprement dit, un chant mélodieux; c'est le produit d'une basse, et toujours, selon les meilleurs maîtres, ce chant est bon, s'il marche

par mouvement contraire avec la basse, s'il n'y a ni deux *quintes*, ni deux *octaves*, s'il n'y a point d'intervalles dits *irréguliers*, c'est-à-dire, de *septième*, de *triton*, . . . Pourquoi donner une basse qui ne peut produire qu'un chant régulier ? c'est donc un produit de l'art, un chant matériel, où le sentiment n'est entré pour rien ? Au contraire, faisons d'abord un chant suave, délicieux, qui certes sera susceptible d'une basse ; ne donnons aucune entrave au sentiment ; habituons la jeunesse à produire de beaux chants, des chants heureux, et que la basse, l'harmonie des accompagnemens, la partie scolastique, ne soit regardée que pour ce qu'elle est, je veux dire, le soutien de la mélodie, le piédestal de la statue. N'est-il pas ridicule qu'on ne s'occupe qu'à faire faire aux élèves des piédestaux, sans jamais leur parler de statues ? S'ils ont du génie, ils feront du chant sentimental dans la suite, direz-vous. Non, ils n'en feront point, à moins que la nature ne les force à en faire, malgré votre éducation qui les en détourne dans le temps où ils ne devroient être occupés que de cette partie essentielle de

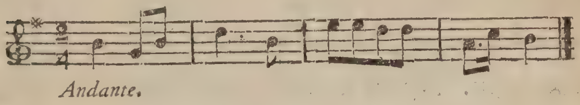
l'art : je dis essentielle, puisque c'est d'elle que résultent tous nos plaisirs. Ayant fixé d'abord leurs idées vers la mélodie, je sais que pour faire un vrai compositeur, un peintre des passions, il faudra toujours en venir au contrepoint d'usage ; mais il n'y aura plus rien à craindre alors, le chant, la chose essentielle, aura pris racine, et l'harmonie, le contrepoint viendront à temps pour lui servir de soutien. Il semble jusqu'à présent qu'on a voulu plus de science que de chant : je voudrois, au contraire, toujours du chant, soutenu par l'harmonie ; et c'est en s'y prenant de bonne heure, en s'occupant d'abord de la mélodie, qu'on y parviendroit. C'est un art nouveau qu'il faut créer ; un volume entier ne seroit pas trop pour en développer les principes, dont je ne donne ici qu'une esquisse. Cet art, qu'on doit nommer la *musique sentimentale*, étant une fois développé, dès que les musiciens chercheront à se rendre raison, à se demander pourquoi une seule note, placée de telle manière, produit en nous le ravissement, nous fait tressaillir, chaque jour alors on fera des progrès dans cette

nouvelle science ; on parviendra même à établir des règles qui nous apprendront que tel son, suivi de tel autre, est d'un effet immanquable pour le sentiment. Je ne prétends point donner des entraves au génie ; ce seroit en vain, d'ailleurs, il n'obéiroit point : je veux seulement conduire les jeunes compositeurs vers ce but plein de charmes.

Considérons que depuis la régénération des arts en Europe, un siècle n'a pu suffire pour effacer de notre mémoire certains airs que l'avenir respectera de même, parce qu'ils sont doués des charmes d'une mélodie exquise. Tels sont souvent nos anciens airs chantans qu'on appelle *Noëls* ou *Vaudevilles ;* tel est l'air *Charmante Gabrielle* * ; tel est le menuet d'*Exaudet*, qui a suffi pour faire passer le nom de son auteur à la postérité ; le petit duo du *Cadi dupé*,

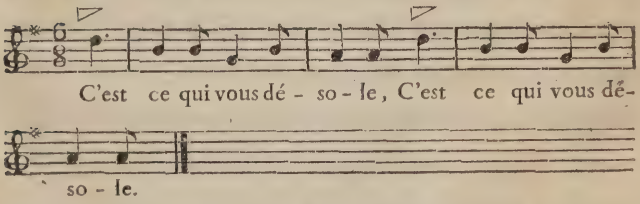
* Cet air, qui ne sort pas du ton d'*ut*, doit être la production d'un amateur qui ignoroit l'art des modulations. De tout temp on a remarqué que les musiciens de profession ont une peine extrême pour s'abstenir de moduler, de même qu'un savant littérateur ne peut, dans les choses les plus simples, éviter l'érudition.

Est-il un destin plus doux ! qui auroit suffi pour qu'on n'oubliât jamais *Monsigny* ; *Vous l'ordonnez, je me ferai connoître ; Sentir avec ardeur,* et plusieurs autres airs très-purs de *Désaide* ; cet air



dont je n'oublierai jamais la mélodie, quoique je ne me rappelle pas les paroles, et qui prouve que *Desaugiers* pouvoit réussir dans ce genre ; l'air de chasse de *Lagarde*, *Eh quoi, tu sommeilles !* que l'on chante depuis quarante ans ; l'air *Vois-tu ces côteaux se noircir !* de *Laborde.*

J'aime cette phrase d'un air de *Champein :*

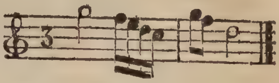


et ce refrain d'un air de d'*Alayrac :*

Dès qu'on a le bonheur de trouver un trait de cette espèce, l'on est sûr de faire un air original; il suffit de l'encadrer, d'y travailler six mois, s'il le faut: faire un air impérissable en vaut bien la peine. Mais, dira-t-on, il est difficile de distinguer soi-même un trait bien caractérisé, avant que le public y ait mis sa sanction. Ne le croyez pas: dans un morceau de premier jet, souvent mauvais et que vous condamnez vous-même au feu, n'apercevez-vous pas souvent un trait, quelques notes qui brillent comme une rose entre les épines? Conservez ce trait, mettez-le dans son cadre: point de paresse sur-tout; cet éclair fera plus pour votre réputation, qu'un grand ouvrage qui n'a rien d'original *. L'air des Sauvages, de *Rameau,* qui a toute la rusticité, toute la pétulance de l'homme non subjugué, est autant cité et plus souvent exécuté

* Selon moi, le plus grand malheur qui puisse arriver à un musicien, c'est de faire de la mauvaise musique sur un bon poëme. Plus les représentations sont nombreuses, plus elles attirent l'affluence des spectateurs, plus l'ignorance du musicien est constatée.

que tout le reste de sa musique. Le menuet de *Ficher* a aussi de l'originalité, et l'on oseroit presque dire que, sans les trois notes qui composent la seconde mesure, qui sont précieuses et heureusement placées, ce menuet n'auroit rien d'original.

Début du Menuet de Ficher. 

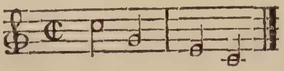
J'ai essayé de changer cette seconde mesure, et n'ai rien pu trouver de satisfaisant. Le vrai protecteur, le vrai *Mécène* de la musique, devroit donner chaque année un prix au musicien qui auroit fait l'air le plus parfait, le plus original par sa mélodie ou par ses modulations; cet encouragement seroit plus utile à l'art, que ne l'a été l'académie royale de musique.

Pour pouvoir se rendre compte des effets précieux de la mélodie; pour pouvoir se rendre compte des différens caractères qui appartiennent à chaque note de la gamme, il faut les séparer en deux classes. Les notes de la première classe sont celles émanées du corps sonore *ut, mi, sol;* rien de plus noble que le

générateur *ut ;* la *tierce mi* porte un caractère de tendresse ; la *quinte sol,* plus éloignée encore de son générateur *ut ,* me semble plus fugitive que la *tierce.*

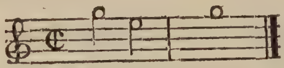
EXEMPLE.

Noble.



Tendre.

Fugitif.



Les notes de la seconde classe sont *si , re , fa , la ,* que ne comprend pas le corps sonore ; ces quatre notes sont hors de nature, c'est-à-dire, hors du corps sonore. *Ut , mi , sol* sont donc des sons affirmatifs, et *si , re , fa , la* des sons suspensifs, qui, de quelque manière qu'ils se varient et se prolongent, sont toujours forcés d'aller se reposer sur une des trois notes du corps sonore *ut , mi , sol.*

Examinez, d'après ce principe, toute la musique bien faite selon les paroles, vous

verrez que, en général, tous les débuts, les traits d'airs nobles, fiers et déterminés, sont tirés du corps sonore. Tous les traits d'airs tendres, modérés, vacillans, emploient et recherchent les notes de la gamme hors du corps sonore; et, après s'y être arrêtée plus ou moins de temps, après avoir divagué, la phrase musicale va se terminer sur une des notes du corps sonore; sur *ut*, si le repos est un point final; sur *mi*, s'il n'est que de point et virgule, ou deux points; sur *sol*, si ce n'est qu'une virgule. Cette règle, sans être rigoureuse, est, à peu de chose près, observée par les auteurs qui sentent tous les rapports entre l'idiome musical et celui de la langue.

Troisième Vérité.

NE balançons point à mettre au nombre des anciens préjugés, la manie de croire que l'on ne peut tracer ni enseigner la marche des modulations que par la basse. Je crois, au contraire, que le chant peut, avec plus de succès, nous conduire d'une gamme à une autre : car, comme je l'ai dit, la basse n'est

que problématique ; et si avec du chant vous avez parcouru plusieurs gammes, le problème est résolu. Ajoutons qu'une basse, quoique bien modulée, ne donnera pas toujours un chant agréable ; mais, au contraire, le chant sera toujours susceptible d'une bonne basse.

La basse est, sans contredit, une partie très-respectable ; c'est le point d'appui sur lequel repose toute espèce de composition musicale : si l'on chante un duo en *tierces*, la basse est sous-entendue pour toute oreille sensible. *Tartini* nous apprend dans son système, que la basse se fait entendre distinctement, lorsque sur le violon l'on forme une suite de *tierces* parfaitement justes. « Si vous n'entendez pas » la basse, disoit-il à ses élèves, vos *tierces* ou » vos *sixtes* sont imparfaites pour la justesse ». Puisque ce phénomène existe pour le violon joué à doubles cordes, ou deux hautbois parfaitement justes, je demande pourquoi deux voix humaines, l'orgue bien accordé, sans aliquotes, et tout instrument qui peut filer des sons, ne produiroient pas aussi leur basse ? Mais, après avoir fait l'apologie de la basse,

convenons toujours qu'elle n'est pas la partie mélodieuse, la partie sentimentale de la musique, et qu'enfin elle ne peut l'emporter sur le chant. Par quel sentiment voudroit-on enchaîner des modulations formant un tableau harmonieux, si on ne consultoit que la basse* ? Ce vieux préjugé est si enraciné, que diverses fois de vieux maîtres de musique m'ont demandé si, pour faire tel morceau de mes ouvrages, j'avois commencé par la basse. J'aimerois autant que l'on demandât à un théologien, si le Créateur a fait la terre avant les cieux **.

---

* Encore une fois, je sens comme tout autre compositeur le charme d'une belle basse, soit par son rhythme ou par sa marche; mais je crois que le préjugé y est pour quelque chose. L'habitude de composer à plusieurs parties, l'habitude de supposer toujours une basse sous le chant, nous fait de même supposer un chant sur la basse, et, sans contredit, c'est la basse qui gagne à cette supposition.

** Un musicien, que je voulois soumettre à cette doctrine, me dit : « Vous ne me ferez jamais croire qu'on » doive bâtir le grenier avant la cave ». Cette comparaison n'est pas juste; car tout architecte commence, sans doute, par imaginer le plan supérieur de son édifice, en calculer le poids, avant de songer aux fondations et aux voûtes qui doivent le supporter.

N'en doutons pas, c'est la mélodie qui doit nous guider à travers le labyrinthe des accords modulés; elle seule saura nous retenir dans des bornes dictées par le bon goût; dès que la mélodie cessera d'être aimable, c'est-là que doit s'arrêter la science.

Si donc, après avoir fait composer à votre élève les airs les plus purs, les plus simples, vous voulez lui enseigner l'art des modulations, ne lui parlez point de basse encore; faites-lui composer des airs passionnés et terribles qui parcourent plusieurs gammes; ne craignez pas qu'il fasse du galimatias non susceptible d'accompagnement; car vous lui avez déjà appris que le chant devoit par tout être son guide *. Il ne fera donc pas d'écarts

---

* Si l'on objecte qu'il est des cas où le chant ne doit pas être agréable, je réponds que le cas est si rare, et cette règle si aisée à observer, qu'il ne vaut pas la peine d'en parler. La première règle, dans les arts, est d'embellir la nature lorsqu'elle est effrayante, puisque le but des arts est de plaire. Quelques organistes débonnaires ont imaginé d'appuyer leurs bras sur le clavier, pour peindre le chaos; cette sublimité puérile a toujours fait sourire les vrais artistes.

incohérens; c'est l'envie de passer pour savant, qui fait commettre ces sublimes bêtises. D'après ce principe, supposons que votre élève commence un morceau en *ut* majeur, il ira ensuite en *sol*, en *re*, en *la;* vous lui ferez remarquer la note qui l'a fait sortir du ton, et conduit dans ces différentes gammes. « Vous » étiez en *ut*, direz-vous; vous touchez le *fa* » dièse, note sensible de *sol*, donc vous êtes en » *sol;* vous touchez l'*ut* dièse, donc vous êtes » en *re*, &c. » Toujours obligé d'être chantant, voici ce qu'il observera le plus souvent : S'il commence son air en *ut* majeur, et que son idée l'entraîne au pathétique, il changera de mode, ou il descendra par *quintes* dans le pays des *bémols*. Si, au contraire, après avoir débuté en *ut* majeur, son sentiment le porte à s'égayer ou à s'élancer vers des idées sublimes, à chanter la gloire des héros, il montera par *quintes* dans la région des dièses *. Si en modulant il s'égare,

* J'ai remarqué communément que l'extrême jeunesse aime les tons majeurs et les mouvemens gais : entre douze et quinze ans, c'est le mode mineur qui plaît; à quarante ou cinquante, la gaieté renaît jusqu'à l'âge de la caducité,

et il s'égarera sans doute mille fois avant d'être un homme, dites-lui ceci : « Vous avez fait » une grande faute contre la règle ; car dans » cet endroit vous n'êtes plus chantant ». Faites-lui voir alors pourquoi il a manqué à la règle; il aura sans doute passé à une gamme incohérente à celle qu'il tenoit; ne lui dites jamais « Vous êtes un ignorant », mais « Vous m'avez » fait mal ». Permettez-lui cependant quelques écarts, si vous le destinez à être un peintre des mœurs; la nature n'aime que la simple mélodie; mais pour imiter et peindre les mœurs, il faut des écarts *. Observons que dans tout ceci, il n'est pas question de paroles à mettre en musique; il faut préparer l'imagination avant de l'assujettir, comme dans l'art de la peinture il

---

qui nous rend nuls. En général, je n'ai besoin que d'entendre préluder, improviser, une femme sur-tout, pour savoir quel sentiment la domine; et je pourrois, sans être sorcier, lui dire quelque chose de sa bonne ou mauvaise aventure.

* Un philosophe musicien me disoit que jamais les dissonances n'avoient été de mode comme de nos jours ; cela doit être. La mélodie pure est pour les hommes simples, l'abus des dissonances pour les peuples corrompus.

faut dessiner long-temps avant de peindre : il ne s'agit donc ici que de leçons de composition à une seule partie ; il s'agit de faire long-temps des solfèges toujours d'un chant pur et dans tous les genres, quelquefois un air avec des paroles ; d'en connoître toutes les modulations, et d'en rendre raison.

De cette manière, l'instinct ou la sensibilité conduira votre élève à la science, et croyez que jamais la science ne l'eût conduit à la mélodie que donne la sensibilité. — Quoi ! pas même une basse pour accompagner ce chant? — Non, pas même une basse; car, s'il en fait une, ce sera au préjudice du chant auquel je veux qu'il sacrifie tout dans ce moment. En lui permettant une basse, il faudroit lui dire : « Ne faites pas » deux *quintes*, ne faites pas deux *octaves*, ne » faites pas de saut irrégulier... » Ce seroit lui dire : « Ne consultez pas uniquement le sen- » timent ». Dès que ses leçons de chant seront faites et arrêtées pour bonnes, je sens bien que vous ou lui ne pouvez guères vous empêcher de les accompagner au piano ; il n'y a rien à craindre alors, le chant étant arrêté d'avance.

Voyez dans quelle heureuse préparation est déjà votre élève ; il ne fait rien qui ne soit chantant, et dont il ne connoisse la marche harmonique : c'est dans ce moment qu'il faut le rendre compositeur ; car, *composition* veut dire, à la rigueur, faire marcher plusieurs parties à la fois. Apprenez-lui donc à ranger une, deux, trois parties de chant scolastique sur une basse que vous ferez ; mais, comme je l'ai dit plus haut, il n'y aura plus rien à craindre pour lui ; le chant, la partie essentielle, dominera dans toutes ses compositions, et l'harmonie, le contrepoint viendront en fortifier l'expression. Pourquoi les Italiens ont-ils d'excellens chanteurs ? c'est parce que, après avoir fait solfier leurs élèves, ils les font très-longuement vocaliser avec autant d'ame et d'expression, que s'ils disoient les plus belles paroles du monde. J'ai assisté, à Rome, à la leçon de jeunes gens ; ils m'arrachoient des larmes, en vocalisant sur une voyelle : cette méthode a le grand avantage de permettre à l'élève de faire tous les *agrémens* possibles qui appartiennent au caractère de l'air qu'il chante.

Dès qu'il sera formé au goût du chant, et à la parfaite intonation sur-tout, vous lui ferez chanter des paroles, et ce sera à lui et à vous à discerner quels sont les *agrémens* qui leur conviennent; mais d'avance sa tête est meublée, son ame est munie de toutes les expressions musicales, dont il peut avoir besoin pour faire passer dans votre ame les sentimens dont la sienne est nourrie.

CONCLUSION.

D'APRÈS le raisonnement que je viens de faire; d'après les vérités que je viens de tracer, sans égard pour les préjugés ni pour la routine, il ne reste plus que deux objets que j'ai promis de traiter; c'est de citer les auteurs dont la réputation n'a point varié; c'est de montrer aux jeunes compositeurs qu'ils ne peuvent acquérir de vraie célébrité, qu'en s'attachant au genre qui leur est propre. Faisons donc une division du talent du compositeur; que chaque branche de ce talent qui ne peut être unique, qui ne peut résider dans la même personne, soit distinguée, afin que chacun, selon sa vocation,

puisse en saisir une et s'en rendre maître. Distinguons

1.° L'harmoniste qui ne chante point ;

2.° Le mélodiste sans la science de l'harmonie ;

3.° Le mélodiste qui possède également l'harmonie.

L'harmoniste qui ne chante point, celui qui fait des recherches sur la théorie de l'art, mérite sans doute notre estime ; il calcule, il prépare les matériaux que le génie doit vivifier ; mais l'inventeur d'une marche harmonique court risque d'être oublié, dès que l'homme de génie en a fait sortir un chant mélodieux dont les accens passionnés sont alors indestructibles.

Le mélodiste sans la science de l'harmonie, est l'enfant de la nature. Chacun de ses accens produit une sensation agréable ; il a le droit de plaire à la multitude, qui ne veut que du plaisir, sans s'embarrasser de science ; le savant même est forcé de l'aimer, il éprouve, en l'écoutant, un charme qui perce malgré lui l'écorce scientifique qui le couvre, et qui ne voudroit lui permettre l'accès que de sensations

calculées. Oui, les traits de chant que l'on retient, qui nous poursuivent nuit et jour, sont les vrais trésors en musique ; de même que les vers heureux qui renferment un grand sens en peu de mots, font la réputation des poëtes.

Le grand mélodiste qui posséderoit au même degré l'harmonie, seroit l'homme par excellence ; mais il est très-difficile à rencontrer, parce qu'il n'est point de balancement égal entre les passions humaines. C'est, au contraire, par des chocs perpétuels qu'une passion fait céder et prend la place de l'autre : nos inclinations étant presque toujours impérieuses, tiennent la balance inégale. La sensibilité donne la mélodie ; une étude réfléchie des combinaisons harmoniques fait le savant : concilier au même point ces deux facultés, est plus que difficile. Il faut cependant que le musicien qui se voue au théâtre, qui se fait peintre des mœurs, soit tour-à-tour mélodieux et harmonieux, et souvent l'un et l'autre à la fois ; voilà pourquoi les bons peintres sont rares. Jeunes artistes, consultez donc vos facultés, votre instinct, qui ne ment jamais, et dès que vous avez surpris

la partie du secret que la nature vous révèle, attachez-vous sans retour au genre pour lequel vous êtes nés. Soyez dans ce genre un aigle que personne ne puisse atteindre ; soyez, en faisant le plus petit air d'une mélodie pure, le désespoir du savant à prétention, qui se traîne dans une atmosphère de dissonances. Vos couleurs ne peindront point tous les sujets ; eh! quel peintre a pu s'en flatter? Un poëme doux, aimable, orné d'une musique toute chantante et analogue aux paroles, seroit d'un prix inestimable. *Albane* et *Raphaël* nous seroient inconnus, si l'un avoit voulu être l'autre. Je ne connois point de poëme à mettre en musique qui puisse se passer de chant; j'en entends tous les jours qui sont trop surchargés d'harmonie musicale pour avoir droit de nous plaire. Si vos tableaux sont vrais, ils seront à l'abri des vicissitudes et de la mode. Montrez-nous une déclamation pleine de vérité et de mélodie, comme *Pergolèze;* un chant vague, mais angélique, comme celui de *Sacchini;* faites, comme *Gluck*, une harmonie si mâle, qu'elle ne permette à aucune partie chantante de la dominer;

faites de ces petits airs si purs, dont les phrases sont si correspondantes les unes aux autres, qu'on en saisit l'ensemble du premier abord, et qui flattent l'imagination qui les reçoit, au point qu'elle ne peut, ni ne veut jamais s'en débarrasser. Tous ces chef-d'œuvres différens ont conservé leur juste réputation ; s'ils ont vieilli, c'est dans quelques détails qui appartiennent plus au débit des exécutans qu'à ces ouvrages mêmes. Sacrifions, j'y consens, ces détails à la mode qui varie sans cesse ; mais ne croyons pas que le temps puisse influer sur les ouvrages qui ont leurs bases dans la nature : cette mère divine communique son immortalité au peintre fidelle qui sait la reproduire.

JEUNES GENS, je sens s'approcher le terme de ma carrière : ce livre est un dépôt que je vous laisse ; puissiez-vous profiter de mes erreurs, autant que des principes certains que je vous ai tant de fois recommandés. Croyez-moi, vous avez encore de nombreuses palmes à cueillir : partagez-les. Tel qu'un père entouré de sa joyeuse famille, je jouis d'avance

du succès de mes enfans ; cette idée fait mon bonheur , elle me repose , elle a pour moi doubles charmes. Oui, je me crois ce voyageur fatigué de sa course journalière : il se livre aux douceurs d'une belle nuit , il espère un plus beau jour encore.

FIN du troisième et dernier Volume.

LISTE

DES

OUVRAGES DRAMATIQUES

MIS EN MUSIQUE

PAR L'AUTEUR DE CES ESSAIS.

NUMÉROS.	TITRES DES PIÈCES.	AUTEURS des PAROLES.
1.	LE *VENDEMMIATRICE*, ou LES VENDANGEUSES.	*LABBATE*..
2.	ISABELLE ET GERTRUDE, comédie en un acte.	*FAVART*....
3.	LE HURON, comédie en deux actes, en vers. *Aux Italiens*.	*MARMONTEL*.
4.	LUCILE, comédie en un acte, en vers. *Aux Italiens*.	Idem........
5.	LE TABLEAU PARLANT, comédie-parade en un acte, en vers. *Aux Italiens*.	*ANSEAUME*..
6.	SYLVAIN, comédie en un acte, en vers. *Aux Italiens*.	*MARMONTEL*.
7.	LES DEUX AVARES, comédie en deux actes. *Aux Italiens*.	*FALBAIRE*...
8.	L'AMITIÉ À L'ÉPREUVE, comédie en deux actes, et depuis en trois, en vers. *Aux Italiens*.	*FAVART*....
9.	ZÉMIRE ET AZOR, comédie-féerie en quatre actes, en vers. *Aux Italiens*..	*MARMONTEL*.
10.	L'AMI DE LA MAISON, comédie en trois actes, en vers. *Aux Italiens*.	Idem........
11.	LE MAGNIFIQUE, drame en trois actes. *Aux Italiens*.	*SÉDAINE*..
12.	LA ROSIÈRE DE SALENCI, comédie-pastorale en quatre actes, et depuis en trois, en vers. *Aux Italiens*.	*DE PEZAI*..

LIEU de la REPRÉSENTATION.	DATES.	ANALYSE, ou CITATION.
Rome.	. . . . *1765.*	T. I, pages 103, 105.
Genève	. . . . *1767.*	T. I, p. 140, 440.
Paris.	*20 août . . . 1769.*	T. I, p. 160 et suiv.
Paris.	*5 janvier . . 1769.*	T. I, p. 173 et suiv.
Paris.	*20 septembre 1769.*	T. I, p. 181 et suiv. et t. II, p. 382.
Paris.	. . . . *1770.*	T. I, p. 197 et suiv.
Fontainebleau. . Paris.	*17 octobre . . . 1770.* *6 décembre 1770.*	T. I, p. 212 et suiv.
Fontainebleau. . Paris.	*13 novembre 1770.* *17 janvier . . 1771.*	T. I, p. 218 et suiv. et t. II, p. 382.
Fontainebleau. . Paris.	*9 novembre 1771.* *10 décembre 1771.*	T. I, p. 221 et suiv.
Fontainebleau. . Paris.	*26 octobre . . 1771.* *14 mars . . . 1772.*	T. I, p. 229 et suiv.
Paris.	*4 mars . . . 1773.*	T. I, p. 247 et suiv.
Fontainebleau. . Paris.	. . . . *28 février . . 1774.*	T. I, p. 256 et suiv.

NUMÉROS.	TITRES DES PIÈCES.	AUTEURS des PAROLES.
13.	LA FAUSSE MAGIE, comédie en deux actes, en vers. *Aux Italiens*.	*MARMONTEL*.
14.	CÉPHALE ET PROCRIS, tragédie en trois actes, en vers. *A l'Opéra*.	Idem. . . . .
15.	LES MARIAGES SAMNITES, drame en trois actes, en vers. *Aux Italiens*. . .	*DU ROZOY*. . .
16.	MATROCO, drame burlesque en quatre actes, en vers. *Aux Italiens*.	*LAUJEON*. .
17.	LE JUGEMENT DE MIDAS, comédie en trois actes. *Aux Italiens*.	*D'HELL*. . . .
18.	L'AMANT JALOUX, comédie en trois actes. *Aux Italiens*.	Idem. . . . .
19.	LES ÉVÉNEMENS IMPRÉVUS, comédie en trois actes. *Aux Italiens*.	Idem. . . . .
20.	AUCASSIN ET NICOLETTE, drame en trois actes. *Aux Italiens*.	*SÉDAINE*. .
21.	ANDROMAQUE, tragédie en trois actes, en vers. *A l'Opéra*.	*PITRA*. . . . .
22.	COLINETTE À LA COUR, comédie en trois actes, en vers. *A l'Opéra*. . . .	*DE S*. . . . .
23.	L'EMBARRAS DES RICHESSES, comédie en trois actes, en vers. *A l'Opéra*. . .	Idem. . . . .
24.	LA CARAVANE, comédie en trois actes, en vers. *A l'Opéra*.	*MOREL*. . . .
25.	L'ÉPREUVE VILLAGEOISE, comédie en deux actes, en vers. *Aux Italiens*. . .	*DESFORGES*. .

LIEU de la REPRÉSENTATION.	DATES.	ANALYSE, ou CITATION.
Paris.	*1.er février. 1775.*	T. I, page 259 et suiv.
Versailles.	*. . . . . 1773.*	T. I, p. 279 et suiv.
Paris.	*2 mai . . . . . 1775.*	
Paris.	*12 juin . . . . . 1776.*	T. I, p. 287 et suiv.
Fontainebleau. .	*. . . . . 1777.*	T. I, p. 290 et suiv.
Paris.	*23 février . . 1778.*	
Paris.	*27 juin . . . . 1778.*	T. I, p. 296 et suiv.
Versailles.	*20 novembre 1778.*	T. I, p. 307 et suiv.
Paris.	*23 décembre 1778.*	
Versailles.	*11 novembre 1779.*	T. I, p. 326 et suiv.
Paris.	*13 novembre 1779.*	
Versailles.	*30 décembre 1779.*	T. I, p. 335 et suiv.
Paris.	*3 janvier . . 1780.*	
Paris.	*6 juin . . . 1780.*	T. I, p. 342 et suiv.
Paris.	*1.er janvier . 1782.*	T. I, p. 357.
Paris.	*26 novembre 1782.*	T. I, page 358.
Paris.	*30 octobre . 1783.*	*Ibidem.*
Paris.	*24 juin . . . 1784.*	T. I, p. 361 et suiv.

NUMÉROS.	TITRES DES PIÈCES.	AUTEURS des PAROLES.
26.	RICHARD CŒUR-DE-LION, comédie en trois actes. *Aux Italiens*..........	*SÉDAINE*...
27.	PANURGE, comédie en trois actes, en vers. *A l'Opéra*.	*MOREL*. ...
28.	LE MARIAGE D'ANTONIO, comédie en un acte. *Aux Italiens*............	....
29.	LE COMTE D'ALBERT et LA SUITE, comédie en trois actes.. *Aux Italiens*..	*SÉDAINE*...
30.	LE RIVAL CONFIDENT, en deux actes. *Aux Italiens*....................	*FORGEOT*...
31.	LES MÉPRISES PAR RESSEMBLANCE, en trois actes. *Aux Italiens*........	*PATRA*. ...
32.	RAOUL BARBE-BLEUE, en trois actes. *Aux Italiens*....................	*SÉDAINE*...
33.	PIERRE-LE-GRAND, en trois actes. *Aux Italiens*.....................	*BOUILLY*...
34.	GUILLAUME TELL, en trois actes. *Aux Italiens*......................	*SÉDAINE*...
	PIÈCES NON GRAVÉES.	
35.	LE PRISONNIER ANGLAIS, *ou* CLARICE ET BELTON, en trois actes. *Aux Italiens*.	*DESFONTAINE*..
36.	AMPHITRYON, en trois actes. *A l'Opéra*.	*SÉDAINE*. .
37.	ASPASIE, en trois actes. *A l'Opéra*....	*MOREL*. . . .
38.	DENIS LE TYRAN, MAÎTRE D'ÉCOLE À CORINTHE, en un acte. *A l'Opéra*.	*MARÉCHAL*...

LIEU de la REPRÉSENTATION.	DATES.	ANALYSE, ou CITATION.
Paris.	*25 octobre . 1785.*	T. I, p. 367 et suiv.
Paris.	*25 janvier . . 1785.*	T. I, p. 377 et suiv.
Paris.	*29 juillet . . 1786.*	T. I, p. 381 et suiv.
Fontainebleau. . Paris.	*13 novembre 1786.* *8 février . . 1787.*	T. I, p. 398 et suiv.
Paris.	*26 juin . . . 1788.*	T. I, p. 416.
Fontainebleau. . Paris.	. . . . *16 novembre 1786.*	*Ibidem.*
Paris.	*2 mars . . . 1789.*	*Ibidem.* T. II, p. 47.
Paris.	*13 janvier . . 1790.*	*Ibidem.*
Paris.	*9 avril . . . 1791.*	*Ibidem.*
Paris.	*26 décembre 1787.*	T. I, page 416.
Paris.	. . . . *1786.*	*Ibidem.*
Paris.	. . . . *1787.*	*Ibidem.*
Paris.	. . . . *1794.*	

NUMÉROS.	TITRES DES PIÈCES.	AUTEURS des PAROLES.
39.	LA ROSIÈRE RÉPUBLICAINE, en un acte. *A l'Opéra.*	*MARÉCHAL.* . .
40.	BARRA, en un acte. *Aux Italiens.*	*LEVRIER.* . .
41.	CALLIAS, en un acte. *Aux Italiens.*	*HOFFMANN.* .
42.	DIOGÈNE ET ALEXANDRE. *Non donné.* .	*MARÉCHAL.*
43.	ÉLECTRE, tragédie en trois actes. *Non donnée.*	*THILORIER.* . .
44.	LISBETH, en trois actes. *Aux Italiens.* .	*FAVIÈRES.* .
45.	ANACRÉON, en trois actes. *A l'Opéra.* .	*GUY.* . . . . .
46.	LOUIS ET TOINETTE, petite pièce donnée aux Italiens; musique faite sous les yeux de l'auteur, par M.elle *Grétry,* sa fille.	. . . .
47.	LES TROIS ÂGES DE LA MUSIQUE, prologue donné à l'Opéra.	*ST. ALFONSE.*
48.	LA JEUNE, THALIE prologue donné à la Comédie italienne à l'ouverture de la salle des boulevarts.	*SÉDAINE.*
49.	MOMUS SUR LA TERRE, prologue donné à la Rocheguyon.	*VATELET.*
50.	COMPLIMENT de clôture pour le théâtre de la Comédie italienne, intitulé *Les Filles pourvues.*	*ANSÉAUME.*

LIEU

LIEU de la REPRÉSENTATION.	DATES.	ANALYSE, ou CITATION.
Paris.	. . . . *1794.*	
Paris.	*5 juin. . . . 1794.*	
Paris.	*17 septembre 1794.*	T. III, p. 147.
. . . .	. . . .	T. I, p. 356.
Paris.	*21 Nivôse. . . an 5.*	
Paris.	*28 Nivôse. . . an 5.*	
. . . .	. . . .	T. II, p. 407.

Nota. Les cinq derniers ouvrages sont faits, et ont été donnés depuis plusieurs années.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LES TROIS VOLUMES.

Nota. *Les lettres A, B, C désignent les tomes ; le chiffre arabe en indique les pages ; le chiffre romain, celles de l'introduction ; la lettre* n, *les notes.*

A.

A, bref dans *amor*, soutenu pendant plusieurs mesures à quatre temps. A. page 113. *Voyez* PROSODIE.

ABBÉ, compagnon de voyage de l'auteur à Rome. A. p. 51 et suivantes.

ABUS par lequel on mutile des jeunes hommes en Italie. A. p. 440 *n.*

ACCENS (Les) de la parole peuvent être copiés par les sons de la gamme. A. p. 238. Le *Bon jour, monsieur*, cité en exemple et noté. A. p. 239.

ACCENS *des passions.* A. p. 343 et suiv.

ACCENS *étrangers.* B. p. 21 et suiv. Chaque peuple a un accent particulier. B. p. 22.

ACCENT *de la langue française.* A. p. 97, 140. L'accent du langage suit les mœurs. A. p. 98.

ACCENT *de la langue italienne.* A. p. 113.

ACCOMPAGNEMENS. A. p. 211 et 212. *Voyez* INSTRUMENS.

ACCORD (L') des quintes trop justes du forté-piano déplaît. A. p. 268.

ACCORDER (Manière d') les instrumens à cordes. A. p. 267; B. p. 362 et 363. Exemples notés. *Ibid.*

ACCORDS *chiffrés.* C. p. 217 et suiv. Nouvelle manière de chiffrer les accords. C. p. 219 *n.*

ACCORDS *dissonans.* Les sons dissonans ont une même origine avec la petite note de suspension ou l'*appoggiatura* des Italiens. C. p. 209. *Voyez* DISSONANCES.

ACCORDS *primitifs.* A. p. 28; C. p. 206 et suiv. Exemples notés. C. p. 211 et suiv.

ACTEURS. A. p. 266, 234; C. p. 144 et suiv., 145 *n*, 146.

ADELINE, actrice de la Comédie italienne. A. p. 367 *n.*

AGRIPPA, écrivain qui a prétendu faire connaître les intelligences célestes. B. p. 114.

AÏEUL et AÏEULE de l'auteur. A. p. 1, 45 et suiv.

AIRS de bravoure des Italiens. A. p. 116. Airs de danse. A. p. 117. Air de chant. A. p. 187. Air dans l'ancien genre de l'Opéra, noté. A. p. 359. Air, dans Richard cœur-de-lion, *Si l'univers entier m'oublie.* A. p. 374. Air noté de la noce, dans le Déserteur. A. p. 401. Le plus petit air original est préférable aux complications harmoniques. C. p. 441. Airs purs dont les phrases sont correspondantes les unes aux autres. C. p. 463.

ALAYRAC (D'), compositeur. C. p. 265 *n*, 447.

ALBANE, peintre italien. C. p. 353, 393, 462.

ALBERT (Le comte d'), drame. A. p. 398 et suiv.

ALIBERTI (Théâtre d') à Rome. A. p. 102.

ALLEMANDS (Musiciens). A. p. 344. L'Allemand et le Flamand en parlant forment beaucoup de sons gutturaux.

B. p. 22 et 23. Mélodie des Allemands. B. p. 135. Quelle est la musique des Allemands ! C. p. 418, 419. Les Allemands ont inventé la vraie musique instrumentale. *Ibid.*

ALPES. A. p. 128 et 129. Hospice élevé sur la cime des Alpes. C. p. 295 *n.*

AMANT JALOUX (L'). Air de cette comédie lyrique cité pour exemple. A. p. 37. L'Amant jaloux, comédie. A. p. 307 et suiv. Analyse du premier air de cette pièce, noté et cité pour la ponctuation. A. p. 311. Le petit air qui est au milieu de l'ouverture indique d'avance la romance de la sérénade *Tandis que tout sommeille.* A. p. 311. Examen d'autres morceaux de musique de l'Amant jaloux. A. p. 314 et suiv. Caractères contrastés des personnages de l'Amant jaloux. A. p. 324. Anecdote de la première représentation donnée à Versailles. A. p. 325. L'auteur assiste en rêve à la première représentation de l'Amant jaloux. C. p. 186.

AMBITIEUX, caractère. B. p. 232 et suiv.

AMELOT. Réponse d'une fille galante à ce ministre. B. p. 353 *n.*

AMI DE LA MAISON (L'). Faute notée et corrigée dans le duo de cette pièce : *J'ai fait une grande folie.* A. p. 203 et 204. L'Ami de la maison, comédie. A. p. 229 et suiv. La musique est d'un genre jusqu'alors inconnu. A. p. 231. Analyse de l'air *Je suis de vous très-mécontente.* A. p. 232. Duo *Tout ce qu'il vous plaira,* dont la musique prompte et syllabique est propre à caractériser l'impatience. B. p. 245. La musique du duo *Vous avez deviné cela,* est l'expression du comique

fin. C. p. 59. Analyse des caractères des personnages de cette pièce. C. p. 349 et 350.

Amitié. B. p. 223 et suiv.

Amitié à l'épreuve (L'), comédie. A. p. 218 et suiv. Trio *Remplis nos cœurs, douce amitié. Ibid.* A la demande du public, l'auteur de la musique se présente sur le théâtre, et sert de guide à l'auteur des paroles qui étoit aveugle et octogénaire. A. p. 220. L'Amitié à l'épreuve offroit beaucoup de difficultés au musicien. B. p. 382.

Amour, premiers sentimens de cette passion naturelle à l'homme. A. p. 5; B. p. 1 et suiv. L'amour-propre est un des plus puissans motifs qui conduisent à l'amour. B. p. 6 et suiv. L'imagination travaille fortement dans les ames amoureuses. B. p. 7. Application à la musique. B. p. 8 et 9. L'amour et l'amour-propre sont les deux grands ressorts de toute moralité. B. p. 150 et suiv. Différens caractères de l'amour chez les femmes. B. p. 215 et suiv.

Amour. Ce Dieu doit être caractérisé par une mélodie douce, mêlée de quelque chose d'acerbe. B. p. 27.

Amour (L') *de Dieu* doit être exprimé en musique bien différemment de l'amour, proprement dit. A. p. 74.

Amour *maternel.* B. p. 184 et suiv. Les nuances de l'amour maternel rendues heureusement dans l'air d'*Hélène* dans Sylvain. B. p. 191 et suiv.

Amour *paternel* et *amour filial.* A. p. 50.

Amour-propre. B. p. 6, 150, 195 et suiv., 392.

Amphitryon, opéra. A. p. 416.

ANDROMAQUE, tragédie. A. p. 342 et suiv. Observations sur la musique de cet opéra. A. p. 355, 356; C. p. 87 *n*, 417.

ANGES, êtres spirituels. B. p. 113.

ANGLAIS, rivaux des Français. A. p. 186. Musiciens anglais. A. p. 318. L'Anglais, en parlant, module peu et par intervalles courts. B. p. 22.

ANIMAUX (De l'instinct de quelques). B. p. 94 et suiv. Les animaux aiment la musique. B. p. 98. Les animaux sont, en quelque sorte, dans un rêve continuel. C. p. 188 et 189 *n*.

ANSEAUME, auteur du Tableau parlant. A. p. 181. Il versifie la partie lyrique du Jugement de Midas. A. p. 299. Sa bonhomie. B. p. 382.

ANTOINETTE, nom de la troisième fille de l'auteur. B. p. 399, 410 et suiv.

APELLE, peintre le plus célèbre de l'antiquité. B. p. 320.

APLOMB dans les arts. B. p. 109 et suiv.

APLOMB *magistral*. C'est dans un air tout ce qui constitue sa perfection. B. p. 58.

APOLLON (Air d'), dans le Jugement de Midas. A p. 303. Apollon, dieu de l'harmonie. B. p. 27.

APOLLON *du Belvedère*, belle statue antique. B. p. 351.

APOLOGUE *moral*. B. p. 163 et 164.

APOSTOLO-ZENO, poëte italien, auteur de différens opéra. A. p. 114.

APOSTROPHE aux corrupteurs de la vérité. A. p. 186. Apostrophe à *J. J. Rousseau*. A. p. 278.

APPOGGIATURA, petite note de suspension. C. p. 209.

ARAIGNÉE. Cet insecte aime la musique. B. p. 101.

ARCHITECTE. Cet artiste prend ses bases dans la nature.

B. p. 89. Architecte chargé de faire élever l'obélisque de la place Saint-Pierre, à Rome. Anecdote. C. p. 334.

ARNAUD (L'abbé), savant littérateur et homme de goût. A. p. 151, 226, 302, 427; B. p. 134.

ART des sacrifices dans la composition. A. p. 99.

ART *dramatique*. Difficultés imprévues qui le rendent si arbitraire. A. p. 231.

ARTISTES. Encouragement qu'ils doivent avoir. A. p. 101 et 102. Artistes anciens comparés aux modernes. A. p. 183. Tout est permis à l'artiste qui saisit la nature sur le fait. A. p. 207. L'artiste a deux natures à considérer, l'une vraie, l'autre factice. B. p. 89. Entre tous les hommes, l'artiste fut toujours l'ami le plus chaud de la liberté. C. p. 4. L'artiste, peintre des mœurs, doit étudier ses modèles dans la société. C. p. 51 et 52. Prière efficace d'un artiste à *Pygmalion*, pour qu'il anime son insensible maîtresse. C. p. 329 *n*. *Voyez* SPECTACLES.

ARTS. C. p. 5. La liberté est la mère des arts. C. p. 6 et 7. Le luxe propage les arts, mais ne les perfectionne pas. *Ibid.*

ARTS *d'imitation*. B. p. 16, 17, 290; C. p. 433, 439.

ASPASIE, poëme. A. p. 416.

ASSASSIN qui attente à la vie de l'auteur. A. p. 108 et 109.

AVALANGES, chute des neiges. A. p. 63.

AVARES (Les Deux), comédie. A. p. 212. L'auteur estime de préférence, dans cette pièce, l'air *Sans cesse auprès de mon trésor*, et le duo *Prendre ainsi cet or*,

ces bijoux. A. p. 213. Caractère et passion de l'avare faciles à saisir par le musicien, *ibid.* et suiv. La marche des Janissaires adoptée par beaucoup de régimens. A. p. 214. La musique du chœur des Janissaires composée dans la crise d'une maladie cruelle. A. p. 215 et suiv. Duo des Deux Avares. B. p. 229.

AVARICE. B. p. 228 et suiv.

AUBERGISTE allemande. Anecdote. A. p. 56.

AUCASSIN ET NICOLETTE (Les amours d'), *ou* les Mœurs antiques, drame. A. p. 335 et suiv. Ouverture d'Aucassin. A. p. 336. Le musicien a mis en opposition l'antique avec le moderne. *Ibid.*

AVENTURES de voyage. A. p. 52 et suiv.

AVEU. Danger d'un premier aveu. A. p. 5.

AURICULATION. Terme nouveau employé par analogie à *vision*. C. p. 184.

AUTEURS; avantages qu'ils auroient à un spectacle où leurs ouvrages seroient soignés. C. p. 40.

B.

BABILLARD (Le), caractère. B. p. 252.

BACCHUS. B. p. 27.

BÂILLEMENT en musique. A. p. 224 et suiv.

BARCAROLLES vénitiennes. B. p. 131.

BARON allemand. Originalité et anecdote de ce baron. A. p. 127 et 128.

BARRÉ, auteur d'opéra comiques. B. p. 78.

BASSE *chiffrée*. A. p. 28; C. p. 114. Exemples notés et dialogués entre le maître et l'élève. C. p. 115 et suiv. Observations. C. p. 118. Exemple. *Ibid.* et 119. En musique, si la basse chante, elle cesse d'être

basse ; si elle ne chante pas, elle n'est que la tonique de chaque gamme. C. p. 391, 444, 452, 453 *n.*

BASSE *d'harmonie.* A. p. 32, 93 ; C. p. 452.

BASSON, instrument lugubre. A. p. 237.

BÂTON de mesure. Son usage. A. p. 39 et suiv. Moyens d'y suppléer. A. p. 41.

BATTEUR de mesure. A. p. 39 et suiv. ; C. p. 424.

BEAU *idéal.* B. p. 174 ; C. p. 109.

BEAU *idéal harmonique.* A. p. 76.

BEAUTÉ de la femme. B. p. 169 et 170.

BEAUTÉ (La) inutile dans les ouvrages de l'art, est une beauté nuisible. A. p. 228 et 229.

BEMETZ-RIEDER, auteur de traités d'harmonie. C. p. 229.

BENOÎT XIV, pape. A. p. 72 et 73 ; B. p. 372 *n.*

BÉRÉZITH, science des vertus occultes. B. p. 114.

BERNARDIN-DE-SAINT-PIERRE, auteur du Traité des harmonies entre les choses créées. B. p. 65, 66 *n.*

BERTHOLET FLÉMAL, Liégeois. A. p. 433 *n.*

BIANCHI, ancienne actrice de la Comédie italienne. A. p. 332.

BLASIUS, premier violon à la Comédie italienne. C. p. 375.

BLAVIER, nom d'une famille alliée à celle de l'auteur. A. p. 122 *n.*

BLISTIN, nom *idem. Ibid.*

BOILEAU, poëte français. C. p. 242, 385.

BOISSY, poëte français. B. p. 244, 252.

BONHEUR. B. p. 383 et suivantes.

BORLEZ, nom d'une famille alliée à celle de l'auteur. A. p. 122 *n.*

BOUCHER, peintre français. B. p. 46.

BOUFFONS italiens. A. p. 428.
BOUILLONNEMENT dans un pot de fer. Anecdote. A. p. 3.
BOULE, emblême de l'unité. B. p. 120.
BRAVA, BRAVO. Cas où les Romains se servent de ces flatteuses exclamations. C. p. 354. L'emploi qu'ils en font lorsqu'un auteur est plagiaire. C. p. 355.
BRAVOURE. C. p. 112 *n*. Air de bravoure. C. p. 370.
BRODERIES en musique. C. p. 339 et suiv., 369, 423 et 424.
BURANELLO, compositeur italien. A. p. 96, 305, 426; B. p. 81; C. p. 418.

C.

CABALE (La); ce que c'est. B. p. 114.
CADENCES *ou* TRILL. A. p. 301 et *n*. *Voyez* TRILL. Cadence *ou* point final. B. p. 62.
CAILLEAU, acteur de la Comédie italienne. A. p. 146, 159, 162, 176, 200, 226.
CALEMBOURD. C. p. 346 et suiv.
CALLIAS, drame lyrique, sujet grec. C. p. 147. Analyse de plusieurs airs de ce drame. *Ibid.* et suivantes. Chœurs de Callias. C. p. 157 *n*. Vers cités. C. p. 307. Mélodie noble et toujours simple de cette pièce. C. p. 354.
CAMPINADO *(Dieu-Donnée)*, Allemande, aïeule de l'auteur. A. p. 1.
CANTABILE, air d'expression. A. p. 112.
CAPUCINS de Spa. A. p. 122 *n*.
CARACTÈRE distinctif de chaque artiste. B. p. 106 et suivantes.

CARAVANE (La), comédie. A. p. 358.

CARICATURE. C. p. 360 et suiv.

CARLINE, actrice de l'Opéra comique national. C. p. 330.

CAROLINE VUÏET, élève de l'auteur. C. p. 384.

CASALI, maître de chapelle à Rome. A. p. 72, 87, 90, 145 ; C. p. 221 et 390.

CASTEL, inventeur d'un clavecin des couleurs. C. p. 234.

CAVATINE, petit air. A. p. 112.

CAUSTIQUE (Caractère de l'homme). B. p. 263 et suiv.

CÉPHALE ET PROCRIS, tragédie. A. p. 279. Anecdote relative à une répétition de cet opéra. A. 280 et suiv. Changemens proposés par l'auteur de ces Essais, dans l'action du poëme qu'il intitule *La vengeance de Diane*. A. p. 281 et suiv. Duo *Donne-la-moi dans nos adieux*. C. p. 369.

CERVEAU. Examen que l'auteur fait de ce viscère qu'il appelle *instrument-cerveau*, et qu'il compare à un instrument de musique. C. p. 119 et suiv.

CHAMPEIN, auteur de la musique de la Mélomanie, citée comme un ouvrage d'inspiration. C. p. 152, 447. Air noté. *Ibid.*

CHANT *dramatique*. A. p. 77, 171. Un beau chant produit tôt ou tard son effet. A. p. 208, 212, 347, 389 et suiv. ; 439 *n* et suiv. Étude et enseignement de l'art du chant. C. p. 366, 368 et suiv. ; 391, 394. *Voyez* DÉCLAMATION, INTONATION, MÉLODIE.

CHANT *national*. B. p. 127 et suiv.

CHANT *syllabique*. A. p. 406.

CHANTEUR *français* ; son ancienne manière de chanter. A. p. 301 et suiv.

CHANTEUR *italien*; ses défauts sur la scène. A. p. 119, 120; C. 367.
CHARLES, savant physicien. A. p. 42.
CHARMANTE GABRIELLE, chanson du roi *Henri IV*. A. p. 98; C. p. 446.
CHAT. B. p. 96.
CHENARD, acteur de l'Opéra comique national. C. p. 321.
CHÉNIER, poëte français. A. p. 347.
CHÉRUBINI, compositeur italien. C. p. 372 *n*, 432.
CHIEN. Cet animal est le véritable ami de l'homme. B. p. 96 et 97. Chiens dressés pour secourir des voyageurs. C. p. 295 *n*.
CHIRURGIEN, compagnon de voyage de l'auteur. A. p. 51 et suiv., 80.
CHŒURS en musique. A. p. 117, 206.
CHOISEUL. A. p. 188.
CHROMATIQUE (Genre). B. p. 14.
CIMAROSA, compositeur italien. A. p. 185; B. p. 82; C. p. 152, 418, 430. *Voyez* PAISIELLO.
CLAIRON, actrice du Théâtre français. A. p. 201.
CLAIRVAL, acteur de la Comédie italienne. A. p. 162, 176, 188, 226, 255, 370; C. p. 145.
CLARINETTE, instrument de musique. A. p. 237.
CLAVECIN (Maître de). A. p. 81, 82.
CLAVECIN du P. *Castel*. C. p. 234. Clavecins des cinq sens. C. p. 235 et suiv.
CLÉS de la musique. A. p. 395 et suiv. Exemples notés d'une nouvelle méthode. A. p. 396. Autres exemples. C. p. 200 et suiv.
CLOCHES de bois. A. p. 13 *n*. Cloches. C. p. 294 et 295.

COLÈRE. B. p. 310 et suiv.

COLÈRE d'*Achille*, dans l'Iphigénie en Aulide de *Gluck.* A. p. 302 et 303.

COLINETTE À LA COUR, comédie. A. p. 357.

COLLÉGE des Liégeois fondé à Rome. A. p. 125 *n.*

COMBINAISONS harmoniques. A. p. 206; B. p. 121 *n.*

COMÉDIE lyrique. A. p. 116, 361; C. p. 25.

COMÉDIENS. C. p. 37, 45 *n*, 317 *n.*

COMIQUE. Le bon comique peut être ennobli; le bas comique déplaît à l'imagination. A. p. 213. Nécessité de la scène comique. C. p. 45 et suiv. En musique, le genre comique doit être regardé sous plusieurs aspects. C. p. 57. Musique convenable à ces différens genres. *Ibid.* et suiv.

COMPOSITEUR dramatique. A. p. 106, 160, 297, 339. Extension qu'on peut donner aux procédés du compositeur dramatique. A p. 347 et suiv. Réflexions sur l'art et les succès d'un compositeur dramatique. A. p. 417 et suiv.; C. p. 277 *n* et 278.

COMPOSITIONS de musique. A. p. 25; C. p. 273, 290 *n*, 293, 375, 378.

CONFITEBOR tibi Domine, motet. A. p. 110.

CONSCIENCE. Sa voix se fait entendre dès l'âge de raison. B. p. 385.

CONSERVATOIRE français. C. p. 371 et suiv., 372 *n* et 373 *n.* Conservatoires de Naples. A p. 412.

CONSONNANCES. Exemples notés. C. p. 220 et suiv., 232.

CONTAT, actrice du Théâtre français. C. p. 330.

CONTI, prince. A. p. 156.

CONTRASTES (Les) sont nécessaires dans les arts. A. p. 289. Exemples de contrastes de gaieté et d'horreur

dans le même lieu. B. p. 140 et 141. Anecdote. B. p. 142. Contraste employé par *Shakespeare*. B. p. 143.

CONTRE-POINT, morceau d'harmonie. A. p. 75, 92, 207, 375 ; C. p. 197.

CONTRE-SENS dramatique dans la distribution des rôles en Italie. A. p. 115. Des contre-sens en musique. C. p. 323 et suiv.

COQUETTERIE. B. p. 4, 5 *n* et suiv. ; 175 et suiv.

COR, instrument de musique. C. p. 374.

CORDES. Elles peuvent servir à faire un baromètre musical. C. p. 335 *n*.

CORELLI, compositeur italien. A. p. 324.

CORNEILLE, poëte français. B. p. 259, 379 ; C. p. 87 *n*, 156, 242.

CORONMEUSE, bourg du pays de Liége. C. p. 137.

CORPS sonore. B. p. 354 ; C. p. 449 et suiv.

COUPLETS de l'Épreuve villageoise : *Bon dieu, bon dieu! comme à c'te fête*. A. p. 366, 367. Remarques sur ce qu'on appelle *couplets* mis en musique. C. p. 337 et suiv.

CRAMER (Madame) de Genève. A. p. 133.

CRESCENDO, mot italien. Signe qu'on pourroit lui substituer. C. p. 322.

CREUTZ (Le comte de), ambassadeur de Suède. A. p. 150, 191 et suiv.

CRITIQUES. B. p. 284 et suiv., 291 *n*.

D

DANSE. A. p. 360 et *n*.

DARCIS, Liégeois. A. p. 125 *n*.

DARCIS, premier élève de l'auteur. C. p. 382 et suiv.

DARDANUS, opéra. A. p. 145.

DAVID, peintre français. B. p. 336 *n.*

DÉCLAMATION. A. p. 35, 141. Exemples notés de la déclamation musicale. *Ibid.* et 142. La déclamation des grands acteurs est le seul guide pour un compositeur de musique. A. p. 146, 169, 170 et suiv. Fautes de déclamation. A. p. 203 et 204. La vérité de la déclamation peut seule de la musique faire un art qui a ses principes dans la nature. A. p. 240 et *n.* Déclamation musicale. A. p. 347, 383 et suiv., 404 et suiv.; B. p. 320. Manière dont *Lekain* déclamoit ce vers de Tancrède : *Il s'en présentera, gardez-vous d'en douter.* C. p. 144. Déclamation impropre. C. p. 270. *Voyez* MUSIQUE DE THÉÂTRE.

DELILLE, poëte français. A. p. 347; C. p. 385, 442.

DELVILETTE, tréfoncier de Presbourg. A. p. 1 *n.*

DÉMARTEAU, Liégeois, inventeur de la gravure à la manière du crayon. A. p. 434 *n.*

DEMI-CARACTÈRE (Airs de). C. p. 370 et 371.

DENIS (St.), collégiale de Liége. A. p. 6.

DE PROFUNDIS. A. p. 78 et 79.

DÉROUVILLE, excellente chanteuse. A. p. 262.

DÉSAUGIERS, compositeur. C. p. 447.

DESCARTES, philosophe français. C. p. 99.

DESFONTAINES, auteur du Prisonnier anglais. A. p. 416; B. p. 78.

DESFORGES, auteur de Théodore et Paulin, d'où est tirée l'Épreuve villageoise, comédie. A. p. 361 et suiv.

DES FOSSÉS *(Marie-Jeanne)*, mère de l'auteur. A. p. 2, 17, 49, 217.

DESFRANCE, peintre liégeois. A. p. 434 *n.*

DÉSORDRE. B. p. 368 et suiv., 373.

DETTES (Les), comédie lyrique. C. p. 423.

DEVIN DU VILLAGE, pastorale. A. p. 276. Exemples notés. A. p. 277; C. p. 306 *n.*
DEZAIDE, compositeur. A. p. 185; C. p. 447.
D'HELL, Anglais, auteur du Jugement de Midas, comédie. A. p. 296, 328 *n*; B. p. 325. Il est aussi l'auteur de l'Amant jaloux, comédie. A. p. 307, 325 et suiv.; et des Événemens imprévus, comédie. A. p. 326 et suiv. Caractère singulier de cet Anglais. A. p. 327 et suiv. Il étoit prêt à écrire une pièce en quatre actes dont le sujet étoit portugais, lorsqu'il mourut. A. p. 331 et suiv.; B. p. 379.
DIANE, déesse. B. p. 28.
DIAPASON, ou étendue de chaque voix. A. p. 397.
DIDEROT, homme de lettres. A. p. 225; B. p. 61, 134; C. p. 377 et 378.
DIEU. C. p. 101 et suiv.
DISSIMULATION, finesse et ruse. B. p. 313 et suiv.
DISSONANCES. C. p. 209, 212, 223, 456 *n.*
DISTRAIT (Le); son caractère. B. p. 245 et suiv.
DOMINUS vobiscum. A. p. 33.
DORAT, poëte français. A. p. 437 *n.*
DOSAINVILLE, acteur de la Comédie italienne. B. p. 108.
DOUBLE, acteur remplaçant. A. p. 331 *n.*
DUGAZON, actrice de la Comédie italienne. A. p. 415; C. p. 335.
DUNI, compositeur d'opéra français. A. p. 144, 147, 187, 425, 429; C. p. 152, 431.
DUO *Que les devoirs que tu m'imposes*, dans Tom Jones, morceau de musique à deux sujets. A. p. 263.
DURANTE, compositeur italien. A. p. 82, 118; B. p. 129; C. p. 418.

DU ROSOY, auteur des Mariages samnites, drame. A. p. 287 et suiv.

E.

E muet. A. p. 134. Exemple noté. A. p. 135. Autre exemple d'un *e* muet mal placé. *Ibid.* Défauts des chanteurs qui font de l'*e* muet des syllabes capitales. B. p. 56.

ÉCOLE *dramatique*. C. p. 31 et suiv. *Voyez* SPECTACLES.

ÉCOLE *italienne*. A. p. 112.

ÉCRIVAIN littérateur. A. p. 297.

ÉDUCATION de la jeunesse. A. p. 123 *n*; B. p. 392. Éducation musicale. A. p. 382 et suiv., 389 et suiv. Éducation nationale. C. p. 2 et 3.

ÉGALITÉ. C. p. 3.

ÉLANS (Premiers) de la nature. A. p. 4.

ÉLECTRE, tragédie. A. p. 356.

ÉLÉPHANT. B. p. 96.

ÉLÈVE. A. p. 85 et suiv., 381 et suiv.; C. p. 203 et suiv., 367, 375 jusqu'à 395, 455.

ELLÉVIOU, acteur de l'Opéra comique national. C. p. 147.

EMBARRAS DES RICHESSES (L'), comédie. A. p. 358.

ÉMULATION. B. p. 389; C. p. 35.

ÉNERGIE. C. p. 331.

ENFANT; ses premiers élans. A. p. 4.

ENFANT-DE-CHŒUR. A. p. 6 et suiv.

ENTÊTÉ (L'), caractère. B. p. 256.

ENVIE (De l') et de la critique. B. p. 284 et suiv.

ENVIEUX. B. p. 290.

ÉPICURE, ancien philosophe grec. C. p. 99.

ÉPIGRAMME. A. p. 306.
ÉPREUVE VILLAGEOISE (L'), comédie. A. p. 361. Retranchemens faits à la fugue *Il a déchiré mon billet.* A. p. 362 et suiv. Exemple noté d'un trait en quarts de ton dans le duo *Bon jour, monsieur.* C. p. 198 *n.*
ÉQUILIBRE qui doit se trouver entre la mélodie et l'harmonie. A. p. 260. Équilibre des cinq sens dans l'homme. B. p. 36 et *n.*
ÉRARD, célèbre facteur de forté-piano. C. p. 424 et 425 *n.*
ESPRIT de la musique. A. p. 419.
ESPRIT (De l'homme d'). B. p. 28, 33.
ESPRIT de contradiction, caractère. B. p. 250 et suiv.
ÉTOURDI (L'), caractère. B. p. 242.
ÉTUDE et enseignement. C. p. 363, 366, 372.
ÉVÉNEMENS IMPRÉVUS (Les), comédie. A. p. 326 et suiv.; B. p. 219; C. p. 320.
EXALTATION de l'esprit. C. p. 89 et suiv., 95 *n.*
EXÉCUTION de la musique. A. p. 37, 40, 84, 315 et suiv.; B. p. 18 *n.*
EXPRESSION de la musique. A. p. 40, 318.

F.

FABRY, magistrat liégeois. A. p. 434 *n.*
FAIRE (Le). C. p. 437.
FALBAIRE (*Fenouillot*), auteur des Deux Avares. A. p. 212 et suiv.
FASSIN, peintre liégeois. A. p. 434 et *n.*
FAT (Le). B. p. 281 et suiv.
FAVART, auteur de l'Amitié à l'épreuve. A. p. 218 et suiv.

FAUSSE MAGIE (La), comédie. A. p. 259 et suiv., 262, 263 ; C. p. 422.

FAUTES indiquées dans Sylvain et dans l'Ami de la maison. A. p. 203. Correction notée. A. p. 204. Fautes essentielles dans presque tous les ouvrages, quelque bons qu'ils soient. B. p. 306.

FEMME artiste. B. p. 183 ; C. p. 20.

FEMMES. B. p. 3 et suiv., 150 et suiv., 215 et suiv.; C. p. 52, 138 et suiv. ; 362 et 363.

FÉNÉLON. B. p. 33 ; C. p. 441.

FICHER, connu par son beau menuet. C. p. 449.

FINALES en musique. A. p. 304, 305 et 306. Finales des Italiens. A. p. 334. Finale de danse. A. p. 380.

FLATTEUR (Le), caractère. B. p. 261 et 262.

FLÛTE traversière. A. p. 238.

FOLIE (De la). B. p. 275 et 276; C. p. 87 *n*, 124 et suiv.

FOLIES d'Espagne (Les), air de *Corelli*. A. p. 324 et *n*.

FONTENELLE. A p. 152 ; C. p. 192, 268.

FORTÉ, en musique. A. p. 77.

FRAMERY, auteur. C. p. 298 *n*.

FRANÇAIS. A. p. 242 ; B. p. 11 et *n*, 23, 131 et suiv. ; C. p. 361, 419.

FRANCE. C. p. 153 *n*, 191 et suiv.

FUGUE, en partition. A. p. 25, 26, 90, 93. Exemple noté. A. p. 94 et suiv. Fugue de l'Épreuve villageoise. A. p. 362 ; C. p. 388 et suiv. Exemples notés. C. p. 396 et suiv.

FUREUR (De la). B. p. 226 et 227.

G.

GAI (Genre). C. p. 256.

GAIETÉ (De la), de la satire, du rire immodéré et involontaire. B. p. 321 et suiv.

GALUPPI, compositeur italien. A. p. 21.

GAMME. B. p. 356 et suiv. Gamme des anciens ; exemples notés. C. p. 211 et suiv. Chaque gamme usitée de notre musique porte un caractère distinctif. C. p. 237, 449 et suiv.

GARAT, chanteur. A. p. 416 ; C. p. 369.

GARDEL, compositeur de ballets à l'Opéra. A. p. 380.

GARRICK, acteur anglais. C. p. 49 et suiv.

GELIOTTE, chanteur et acteur de l'Opéra. A. p. 157 et suiv.

GENÈVE. L'auteur s'arrête dans cette ville à son retour d'Italie. A. p. 129 et suiv.

GESNER, poëte allemand, connu par ses pastorales et ses idylles. A. p. 256.

GIRARDIN, ami de *J. J. Rousseau*. A. p. 275.

GIZZIELLO, chanteur italien. A. p. 268 ; C. p. 343.

GLEKEN (Le baron de), ministre de Danemarck. B. p. 18 *n*.

GLOIRE. Elle console ordinairement l'homme des pertes de l'amour. B. p. 4.

GLORIEUX. Son caractère. B. p. 232 et suiv.

GLUCK, célèbre compositeur allemand. A. p. 120 et suiv., 185, 200, 243, 283, 284, 302 et suiv., 345 et suiv. ; 429 et suiv. ; B. p. 76, 300 *n* ; C. p. 87 *n* et suiv., 254, 300 et suiv., 431 et suiv., 438, 462.

GOBE-MOUCHES, *ou* le niais. B. p. 268 et suiv.
GODEFROI DE VILLETANEUSE, amateur des beaux arts. A. p. 315.
GODO il piacer del far niente, (Je goûte le plaisir du rien faire) dicton italien. B. p. 237.
GONTIER, actrice de la Comédie italienne. B. p. 108.
GOSSEC, compositeur harmonique. A. p. 78.
GOÛT. A. p. 102.
GRÂCE (De la). C. p. 329 et suiv.
GRANDJEAN, oculiste liégeois. A. p. 434 *n.*
GRANDMÉNIL, acteur. B. p. 108.
GRAVE (L'homme), caractère. B. p. 266.
GRECS. C. p. 197 et suiv., 414 et suiv.
GREUZE, peintre français. B. p. 172 et suiv.
GUÊPES. Les Athéniens donnoient ce nom à certaines femmes. B. p. 47 *n.*
GUIARD. Talens de cette dame dans la peinture. A. p. 384.
GUILLAUME TELL, comédie. B. p. 47.

H.

HAMAL, compositeur liégeois. A. p. 434 *n.*
HANDEL, célèbre compositeur. C. p. 389.
HARLEZ, chanoine liégeois, grand musicien. A. p. 17, 33, 38.
HARMONIE. A. p. 76. Exemples notés. A. p. 92 et suiv. Ressources de l'harmonie. A. p. 118. Est-elle préférable à la mélodie? A. p. 187. Fautes d'harmonie. A. p. 204, 206. Observations sur l'harmonie. A. p. 223, 342, 344, 356. Leçons d'harmonie. A. p. 411, 421; B. p. 18, 59, 62; C. p. 194, 275, 316, 415,

444, 460. *Voyez* CHANT, CHŒURS, COMBINAISONS HARMONIQUES, DÉCLAMATION, INSTRUMENS, MÉLODIE, MODES MUSICAUX, MODULATION.
HARMONIE *de la nature ;* c'est le corps sonore. C. p. 252 *n.*
HAÜY, instituteur des aveugles. C. p. 236.
HAUTBOIS, instrument à vent. A. p. 238.
HAUTE-CONTRE, genre de voix. A. p. 440 *n.*
HAYDN, célèbre compositeur. A. p. 78, 185, 206, 244, 348 ; C. p. 358 *n*, 376.
HELVÉTIUS. B. p. 71 ; C. p. 83 *n* et suiv.
HENRI IV, roi de France. A. p. 98.
HENRI de Prusse. A. p. 122.
HERCULE FARNÈSE, belle statue antique. B. p. 91, 351.
HERMITE. A. p. 100.
HÉSIODE, ancien poëte grec. C. p. 98.
HOFMAN, poëte français. A. p. 347. Auteur du drame de Callias. C. p. 147.
HOLLANDAIS. B. p. 44 et suiv.
HOMÈRE, célèbre poëte de l'antiquité. B. 380 ; C. p. 83 *n*, 98, 353, 377.
HOMME. A. p. 274, 421 ; B. p. 1 et suiv., 65, 66 et *n*, 67 et suiv. ; C. p. 61 et suiv., 363.
HOMME *d'ordre* (L'), caractère. B. p. 364 et suiv.
HOMME *de lettres.* A. p. 151 et suiv.
HÜLLMANDEL, compositeur. C. p. 356.
HURON (Le), comédie. A. p. 146, 159 et suiv., 210 ; B. p. 308 ; C. p. 186.
HYMNE adressé à la mère de l'*Amour*. C. p. 105 et suiv.
HYPOCONDRE (L'). Son caractère. B. p. 247 et suiv.
HYPOCRISIE (L'), vice de caractère. B. p. 249 et 250.

J.

JALOUSIE (de la). B. p. 12 et suiv.
IDÉES. Leur formation. A. p. 308 et suiv.; C. p. 270, 273.
JEAN-THÉODORE, cardinal de Bavière. A. p. 4.
JENNI, nom de l'aînée des filles de l'auteur. B. p. 399 et suiv.
JEUNESSE. B. 391, 392.
JEUX DE MOTS, *ou* abus de l'esprit. C. p. 345 et suiv.
IGNORANT. A. p. 438 *n.*
ILLIADE. C. p. 83.
ILLUMINÉS. B. p. 115 et *n.*
ILLUSION (De l'). C. p. 134 et suiv.
IMAGINATION. A. p. 102, 307 et suiv., 437 *n.*; C. p. 97 et suiv., 103.
IMITATION (De l'). C. p. 244.
IMPATIENT (L'). B. p. 243 et suiv.
IMPROVISER. C. p. 109 et suiv.; 112 et 113.
IMPUDENT (De l'). B. p. 234.
INDÉCENCE de l'habillement. B. p. 41 *n.*
INDICATIONS françaises pour la musique. C. p. 322.
INDISCRET (L'), caractère; B. p. 271.
INDOLENT (L'). B. p. 236.
INEPTIE. A. p. 245.
INFLUENCE des gouvernemens libres relativement aux arts. C. p. 6 et suiv.
INGRATITUDE. A. p. 274.
INSTINCT. C. p. 241, 435.
INSTITUTEURS. A. p. 30, 33 *n.*
INSTITUTIONS politiques. C. p. 1.

INSTRUMENS *de musique.* A. p. 123 *n*, 340 et suiv., 356; C. p. 245, 424.

INSTRUMENS *à vent ;* leur emploi. A. p. 237. Caractères particuliers de ces instrumens. *Ibid.* et suiv.; C. p. 246.

INSTRUMENS *à cordes.* A. p. 267.

INTONATION. A. p. 394, 439 *n;* C. p. 198 *n*, 199, 366 et suiv.

INTRIGANT. C. p. 8.

INTRODUCTION. B. p. v et suiv. Plan que l'auteur s'est proposé de remplir dans son ouvrage pour l'instruction des jeunes artistes. B. p. vj et suiv.

INVENTIONS. C. p. 236 et suiv.

JOANINI DEL VIOLONCELLO, maître de chapelle à Rome. A. p. 72.

JOMELLI, compositeur italien. A. p. 305, 411; B. p. 82; C. p. 418.

JOUEUR. B. p. 110 et 111.

IRONIE. A. p. 233.

IRRÉSOLU (L'), caractère. B. p. 254 et 255.

ISABELLE ET GERTRUDE, opéra. A. p. 140 et suiv.; 440 *n.*

ITALIE. A. p. 68 et suiv., 428.

ITALIENS. A. p. 344; B. p. 22, 24, 25, 129; C. p. 268, 418.

JUGEMENT DE MIDAS (Le), comédie. A. p. 296 et suiv. jusqu'à 306.

JULIETTE, acteur. B. p. 108.

JUNON. B. p. 27.

JUPITER. B. p. 27.

IVROGNERIE (De l'). B. p. 277 et suiv.; C. p. 53.

L.

LABORDE, compositeur français. C. p. 386, 447.

LACOMBE, auteur du Spectacle des beaux arts. A. p. 441 *n.*

LAFONTAINE, célèbre poëte français. C. p. 242.

LAGARDE, compositeur français. C. p. 386, 447.

LAGUERRE, actrice de l'Opéra. A. p. 357.

LAHARPE, homme de lettres. B. p. 134, 173.

LAHOUSSAYE, premier violon de la Comédie italienne. A. p. 38.

LAINEZ, acteur de l'Opéra. A. p. 357.

LAIRESSE (Gaspart), peintre liégeois. A. p. 433 *n.*

LAÏS, excellent chanteur à l'Opéra. A. p. 121, 380; C. p. 342.

LALIVE D'ÉPINAY. A. p. 247.

LANGAGE musical. A. p. 242, 251.

LANGLÉ, compositeur de musique. C. p. 371.

LANGUE française. A. p. 131, 140 et suiv., 277.

LAPON. C. p. 135 et 136.

LARMES (Des). B. p. 273 et suiv.

LARRIVÉE, acteur de l'Opéra. A. p. 357.

LARUETTE, actrice de la Comédie italienne. A. p. 160, 162, 188.

LARUETTE, acteur de la Comédie italienne. A. p. 162.

LASUZE, conducteur des chœurs de l'Opéra. A. p. 124 *n* et 125.

LATOUR, peintre de portraits. B. p. xij.

LAUJEON, auteur de Matroco, drame burlesque. A. p. 290.

LEBEL, premier violon de la Comédie italienne. A. p. 161, 162 *n.*

LEBRUN, poëte français. A. p. 347; C. p. 385.

LEBRUN, dame renommée dans la peinture. A. p. 384.

LECLERC, maître de musique. A. p. 14.

LEÇONS de musique. A. p. 390 et suiv.

LEKAIN, célèbre acteur français. C. p. 144 et suiv.

LEMONIER, homme de lettres. B. p. 189.

LEMOYNE, compositeur de musique. C. p. 371.

LEO, compositeur italien. A. p. 426; B. p. 129; C. p. 418.

LÉONIDAS, roi de Lacédémone. C. p. 420.

LESUEUR, compositeur de musique. C. p. 372 *n*, 432.

LETTRE à *Voltaire.* A. p. 132. Lettre anonyme. A. p. 158.

LEVASSEUR. A. p. 307 *n.*

LEVASSEUR, actrice de l'Opéra. A. p. 357.

LIBERTÉ. A. p. 385; C. p. 1 et suiv.

LICENCE d'harmonie. A. p. 204 et 205.

LIÉGE. A. p. 173, 433 *n* et suiv.

LIÉGEOIS. A. p. 125 *n*, 126, 434.

LOIS. C. p. 2 et 3.

LOVELACE, caractère dangereux. C. p. 48, 49.

LUCILE, comédie. A. p. 173 et suiv., 210 et 211; B. p. 308.

LUCILE, nom d'une des filles de l'auteur. C'est elle qui a composé la musique du Mariage d'Antonio. B. p. 399, 404 et suiv.

LUCRÈCE, poëte latin. C. p. 99.

LULLI, compositeur français. A. p. 305, 316, 358, 426, 430; C. p. 13, 44, 431.

LUSTRINI, maître de chapelle à Rome. A. p. 72.
LUXE dans les arts. A. p. 339.
LYCURGUE, législateur des Lacédémoniens. B. p. 159, 218.

M.

MAGNÉTISME. C. p. 94, 95.
MAGNIFICAT, pseaume mis en musique. A. p. 90.
MAGNIFIQUE (Le), drame. A. p. 247 et suiv.; C. p. 321.
MAÏO, compositeur italien. A. p. 96; C. p. 313 *n.*
MAÎTRE *à danser.* Anecdote. A. p. 143.
MAÎTRE *de musique de Liége.* A. p. 7 et suiv.
MAÎTRES *en tout genre.* A. p. 30 et suiv., 85, 86; B. p. 389; C. p. 381 et suiv.
MANIÈRE, maniéré. C. p. 351 et suiv.
MARCHE *des Janissaires*, dans la comédie des Deux Avares. A. p. 214.
MARCHE *notée du Magnifique.* A. p. 249.
MARCHE *des guerriers.* A. p. 296.
MARCHE *notée de Matroco.* A. p. 294 et suiv.
MARÉCHAL (Le), opéra comique. A. p. 130.
MARIAGE D'ANTONIO (Le), comédie. A. p. 381 et suiv. Le chant est d'une des filles de l'auteur de ces Essais. B. p. 406.
MARIAGES SAMNITES (Les), opéra. A. p. 149 et *n.* Exécuté au concert du prince de Conti. A. p. 156, 287 *n.*
MARIAGES SAMNITES, autre poëme parodié presque entièrement sur la musique déjà faite. A. p. 287 et suiv., 288 *n.*
MARMONTEL, auteur de différentes pièces. A. p. 159,

173, 197, 210, 211, 221, 229, 259, 279, 281 et suiv.; B. p. 134.
MARS, dieu des guerriers. B. p. 27.
MARSOLLIER, auteur dramatique. C. p. 384 *n.*
MARTELLEMENS fort usités dans le chant de l'ancienne musique française. Exemple noté. A. p. 301.
MARTIN, acteur et chanteur de la Comédie italienne. C. p. 341.
MARTINI, compositeur harmoniste. A. p. 92; B. p. 129.
MARTINI, auteur d'un ouvrage intitulé *Mélopée.* C. p. 370.
MARTINI, compositeur de musique. C. p. 371.
MATROCO, drame burlesque. A. p. 290. Exemple noté d'un vaudeville qui est dans l'ouverture de Matroco. A. p. 291 et suiv.
MAZZANTI, chanteur italien. C. p. 343.
MÉDECIN du collége liégeois à Rome. A. p. 80.
MÉDECINS de l'ame, établissement proposé. C. p. 54, 55.
MÉDIOCRITÉ. B. p. 389.
MÉHUL, compositeur français. B. p. 60; C. p. 372 *n*, 432.
MÉLODIE. A. p. 77, 112, 120, 203, 207, 224, 290, 387 et suiv., 421, 424; B. p. 18, 76, 136; C. p. 253 *n*, 258, 460 et suiv.
MELON. A. p. 111 et *n.*
MÉLOPÉE des anciens; c'étoit leur manière de chanter les vers. C. p. 264 *n.*
MÉNAGEOT, peintre. A. p. 140.
MENTEUR (Le), caractère. B. p. 259 et suiv.
MENUET D'EXAUDET. C. p. 446.
MÉPRISES PAR RESSEMBLANCE (Les), comédie. A. p. 416.

MERCANA ; c'est, suivant la *Mirandole*, cette partie de la Cabale qui enseigne la science des choses surnaturelles. B. p. 114.
MÈRE musique, *ou* musique italienne. A. p. 112 et suiv.
MERSENNE, auteur du Traité de l'harmonie universelle. C. p. 375.
MESSE en musique. A. p. 32, 34 et suiv.
MESURE dans la musique. A. p. 44 ; C. p. 205.
MÉTASTASE, poëte italien. A. p. 114, 190 et *n* ; B. p. 366 ; C. p. 419.
MICHEL-ANGE, peintre italien. C. p. 429.
MILLINI, montagne aux environs de Rome. A. p. 100.
MINERVE. B. p. 27.
MIRANDOLE, cabaliste mystique. B. p. 114.
MIXTE (Genre). C. p. 257.
MODE (De la) B. p. 39 et suiv.
MODES *musicaux*. C. p. 279 et suiv., 281 et suiv., 284.
MODULATION des accords. A. p. 223 et suiv., 404 et suiv. ; C. p. 287.
MODULER. C. p. 230 et suiv., 285, 391, 454 et suiv.
MŒURS. A. p. 183, 184 et *n*.
MŒURS ANTIQUES (Les), *ou* les Amours d'Aucassin et Nicolette, drame. A. p. 335 et suiv.
MŒURS (Des) *étrangères*. B. p. 15 et suiv.
MOINE hospitalier. Anecdote. A. p. 61 et suiv.
MOÏSE, législateur des Juifs. B. p. 113 et suiv.
MOLIÈRE. B. p. 239, 242, 249, 251, 379 ; C. p. 36, 44, 49.
MONDONVILLE, compositeur français. C. p. 386.

MONOLOGUE de *Blaise* dans le drame de Lucile. A. p. 177.
MONOTONIE. A. p. 43.
MONSIGNY, compositeur français. A. p. 144, 185, 429; C. p. 152, 386, 431, 447.
MONTAIGNE, auteur philosophe. C. p. 43, 52, 59, 76, 303, 385, 420.
MONT-CÉNIS, montagne des Alpes. A. p. 128.
MONTESQUIEU. A. p. 317 et *n.*
MONTGEROULT, savante musicienne. C. p. 373 *n.*
MOREAU, compositeur liégeois. A. p. 32, 34.
MOREL DE CHEDEVILLE, auteur de la Caravane. A. p. 358; de Panurge. A. p. 377.
MOTET. A. p. 15 et suiv., 26 et suiv.
MOURET, compositeur français. C. p. 227.
MUSICIEN. B. p. 329, 360 *n* et suiv.; C. p. 86 *n* et suiv.
MUSICIEN *dramatique.* A. p. 347 et suiv., 352 et suiv.; B. p. 11; C. p. 262, 421.
MUSICIEN *italien.* Anecdote. A. p. 188 et suiv.
MUSICIENS *exécutans.* A. p. 38; C. p. 430.
MUSIQUE. A. p. 1, 14, 96 et suiv., 151 et suiv., 208, 268, 382 et suiv., 420; B. p. 92, 127; C. p. 10, 92, 109, 111, 151, 224, 239, 251, 271, 392, 413, 428.
MUSIQUE *antique.* A. p. 336.
MUSIQUE *déclamée.* A. p. 75, 77; C. p. 151 et suiv.
MUSIQUE *d'église.* A. p. 72 et suiv., 412 et suiv.
MUSIQUE *de théâtre.* A. p. 76 et suiv., 338, 347 et suiv.; B. p. 327; C. p. 252, 326, 421, 429 et suiv., 448 *n.*
MUSIQUE *française.* A. p. 300 et suiv., 305; C. p. 11, 13.

MUSIQUE *imitative*. C. p. 247, 259.
MUSIQUE *instrumentale*. C. p. 272, 355.
MUSIQUE *italienne*. A. p. 112, 117; C. p. 11.
MUSIQUE *révolutionnaire*. A. p. 286, 287; C. p. 21.
MUSIQUE *rhythmique*. C. p. 420 et suiv.
MUSIQUE *sentimentale*. C. p. 445.
MUSIQUE *vague*. C. p. 259, 263 et suiv.
MUSIQUE *vocale*. A. p. 242, 386; B. p. 24 et 25; C. p. 151.
MYTHOLOGIE. C. p. 97 et suiv., 108.

N.

NATURE. A. p. 98, 224; B. p. 17.
NERFS. Maladie des nerfs guérie par la musique. C. p. 111 et suiv.
NEWTON, philosophe anglais. C. p. 99.
NIAIS (Le). B. p. 268 et suiv.
NICOLINI, musicien italien. B. p. 53 et 54.
NOBLESSE héréditaire. C. p. 140.
NOËLS *ou* Vaudevilles, airs anciens. C. p. 446.
NOTE (Bonne). A. p. 77; C. p. 296, 297.
NOTE *sensible*. A. p. 29.
NOTES *de musique*. Nouveaux moyens de les indiquer en solfiant. C. p. 200 et 201. Exemples cités et notés. C. p. 202 et 203.
NOUVEAU DON QUICHOTTE (Le), comédie. C. p. 422.
NOUVELLE TROUPE (La), opéra. A. p. 146.

O.

OCTAVE. Règle de l'octave pour l'harmonie. A. p. 28.
ŒDIPE À COLONNE, tragédie. B. p. 382.

OISEAUX. B. p. 98, 99.
OPÉRA *français.* A. p. 41, 377, 430; C. p. 158 *n.*
OPÉRA *italien.* A. p. 114, 118, 119.
OPTIMISTE (L') et le Pessimiste, caractères. B. p. 269.
ORCHESTRE. A. p. 123 *n;* C. p. 249, 250, 260 et suiv.
ORDRE. B. p. 67 et 68.
ORGANE. A. p. 246.
ORGANISTE. A. p. 96.
ORGUE, instrument de musique. A. p. 42 et suiv. Emploi qu'on peut faire au théâtre des tuyaux d'orgue. A. p. 41 et 42. Orgue d'une nouvelle invention. C. p. 424 et suiv.
ORGUEILLEUX, caractère. B. p. 232.
ORISICCHIO, maître de chapelle à Rome. A. p. 72.
ORVAL, nom d'une famille alliée à celle de l'auteur. A. p. 122 *n.*
OTRANTE (Le Baron d'), opéra. A. p. 166.
OVIDE, célèbre poëte latin. B. p. 222; C. p. 98.
OUVERTURES d'opéra. C'est presque toujours un morceau de force. A. p. 339 et suiv. Ouverture d'Iphigénie en Aulide. A. p. 284. Ouverture d'Aucassin et Nicolette. A. p. 336. Ouverture de Panurge. A. p. 378.
OUVRAGES. Celui qui a le plus coûté est presque toujours le plus chéri de son auteur. A. p. 259 et suiv.

P.

PAISIELLO, compositeur italien. A. p. 185; B. p. 82; C. p. 151, 430.
PANTOMIME. C. p. 153 et suiv., 157 *n.*
PANURGE DANS L'ÎLE DES LANTERNES, opéra. A. p. 377 et suiv.

PARADE. A. p. 182 et suiv.
PARESSE (De la). B. p. 304 et suiv.
PARODIE sur la musique. Observations. A. p. 288 et *n.*
PARTITIONS des opéra français recherchées en Italie. A. p. 115.
PASSIONS. B. p. 8 et *n*, 285 *n*, 374 et suiv., 377; C. p. 189 *n.*
PASTORALE. A. p. 256.
PATHÉTIQUE. C. p. 252, 254, 368.
PATRA, auteur des Méprises par ressemblance, comédie. A. p. 416.
PATRIE. C. p. 147 et suiv.
PAYS chauds. C. p. 188 *n.*
PÉDANTERIE (De la). B. p. 293 et suiv.
PEINTURE. B. p. 91 et suiv.; C. p. 428 et suiv.
PENSÉES (Des) *ou* des idées en musique. C. p. 266 et suiv.
PERGOLÈZE, célèbre compositeur italien. A. p. 37, 74, 96, 172, 324 *n*, 424 et suiv.; C. p. 248, 418, 430, 462.
PEUPLE de Rome. A. p. 109 *n.*
PEZAI, auteur de la Rosière de Salenci. A. p. 256.
PHILHARMONIQUES de Bologne, académie. A. p. 91.
PHILIDOR, compositeur français. A. p. 144, 147, 185, 428; B. p. 253, 254 et *n*; C. p. 431.
PHILIP, médecin. A. p. 24 *n.*
PHILIPPE, acteur de la Comédie italienne. A. p. 369; C. p. 149 *n.*
PIANO, instrument à cordes et à clavier. Manières de l'accorder. A. p. 267 et suiv.
PICCINNI, compositeur italien. A. p. 88, 96, 109, 185; C. p. 151, 418.

PIERRE LE GRAND, comédie. B. p. 47.
PIIS, poëte comique. B. p. 78.
PIRON, poëte français. B. p. 236.
PITRA, auteur d'Andromaque. A. p. 355 et *n.*
PIZELLI, médecin de Rome. A. p. 80.
PLAGIAT. Comment ce larcin est puni dans les spectacles italiens. C. p. 355.
PLAISIR. A. p. 269.
PLATON, philosophe athénien. C. p. 313 *n.*
PLUTARQUE, ancien philosophe historien et moraliste. C. p. 84.
POËMES français. B. p. 56.
POËSIE considérée dans ses rapports avec la musique. A. p. 250 et suiv.; C. p. 239 et suiv.
POËTE *dramatique.* A. p. 350 et suiv.
POËTES. A. p. 252 et suiv.; C. p. 297 et suiv.
POINT de perfection. A. p. 101.
PONCTUATION musicale. A. p. 234, 240 et suiv. Exemples notés. A. p. 311 et suiv. Leçons de ponctuation musicale. A. p. 385 et suiv.; B. p. 54 et 55; C. p. 284.
PONTICELLO (Il) [Le petit pont]. C. p. 367.
PORTS-DE-VOIX. A. p. 301.
POUSSIN, peintre français. B. p. 139.
PRÉDICTIONS sur les mutations qu'éprouvera la musique. C. p. 423 et suiv., 432.
PRÉVILLE, excellent acteur comique. A. p. 288.
PRISONNIER ANGLAIS (Le), *ou* Clarice et Belton, drame. A. p. 416.
PRIX à proposer. C. p. 449.
PROSODIE. A. p. 113, 288, 408 et suiv.
PUDEUR. B. p. 146, 148.

PUNITIONS corporelles des enfans. A. p. 123 *n.*
PYTHAGORE, ancien philosophe. C. p. 293.

Q.

QUAKERS *ou* Trembleurs. C. p. 141 et suiv.
QUINAULT, auteur d'opéra français. A. p. 428; C. p. 12 et 13.
QUINTE, instrument à cordes. B. p. 63 *n.*
QUINTES *justes.* A. p. 267. Exemples notés de plusieurs quintes de suite. C. p. 227 et suiv.

R.

RACINE, poëte français. A. p. 347; B. p. 211, 379; C. p. 87 *n*, 156, 242, 256, 288 et suiv., 385.
RADET, auteur d'opéra comiques. B. p. 78.
RAMASSE (La), manière de descendre rapidement du haut d'une montagne des Alpes. A. p. 129.
RAMEAU, compositeur d'opéra français. A. p. 145, 267, 305, 316, 358, 419, 426; C. p. 196, 227, 431, 448.
RAOUL BARBE-BLEUE, drame. A. p. 416; B. p. 47, 49; C. p. 321.
RAPHAËL, le plus célèbre des peintres modernes. C. p. 353, 354, 429, 462.
REBEL et FRANCŒUR, surintendans de la musique française. A. p. 219.
RÉCITATIF *en musique ;* réflexions à ce sujet. A. p. 131; C. p. 417.
RÉCITATIF *italien.* A. p. 112.
RÉCITS en musique. A. p. 36 et suiv.

RECONNOISSANCE; remarques à ce sujet. A. p. 274.
RÉGIME observé par l'auteur de ces Essais, pour le vomissement de sang. A. p. 22.
RÉGIME. Espèce de régime à observer en musique pour en jouir long-temps. A. p. 268. Il faut dans un autre sens user de régime en musique. A. p. 339.
RÈGLE. C. p. 359.
REGNARD, célèbre poëte comique. B. p. 246.
RELIGION. C. p. 137.
RELIGIONS (Des). B. p. 25 et suiv.
REMACLE, messager de Liége à Rome. A. p. 47 et suiv., 65 et suiv.
RENAUD D'AST, comédie. A. p. 290; C. p. 422.
RENAUD D'AVRIGNY, excellente chanteuse de la Comédie italienne. A. p. 220, 397; C. p. 368.
RENEKIN, organiste à Liége. A. p. 27 et suiv., 34.
RENEKIN, Liégeois, inventeur de la machine hydraulique de Marly. A. p. 434 *n*.
RENELACH de Spa. B. p. 196.
RÉPÉTITIONS des mots *ou* des phrases; exemple noté. C. p. 247 et suiv.
REPRISES en musique. C. p. 356 et suiv.
RESSEMBLANCES (Des). B. p. 79 et suiv.
RESTA, directeur d'une troupe de chanteurs italiens à Liége. A. p. 15, 18.
RETOURS périodiques. B. p. 65 et suiv., 74.
REUCHLIN, écrivain mystique. B. p. 114.
RÉVOLUTION *dramatique*. A. p. 349.
RÉVOLUTION *politique*. B. p. 11 *n*.
REY, conducteur de l'orchestre de l'Opéra. A. p. 124 *n* et 125.

RHYTHME *ou* mouvement musical. A. p. 44 *n*, 264, 406, 438 *n*; C. p. 293 et suiv.
RHYTHMOMÈTRE. A. p. 315, 316.
RICHARD CŒUR-DE-LION, comédie. A. p. 367 et suiv., 376; C. p. 187.
RIGEL, maître de composition. C. p. 388.
RIRE (Le). C. p. 318 *n*. *Voyez* GAIETÉ.
RITOURNELLES (Des). C. p. 319 et suiv.
RIVAL CONFIDENT (Le), comédie. A. p. 416.
RODOLPHE, compositeur français. A. p. 296.
RÔLE pour un acteur. A. p. 331 *n*.
ROLLET (Du), auteur de l'opéra d'Iphigénie en Aulide. A. p. 345.
ROMAINS. Quelle étoit la musique chez les anciens Romains? C. p. 416 et suiv.
ROMANCE de l'Amant jaloux. A. p. 311; de l'Épreuve villageoise. A. p. 366; de Richard Cœur-de-lion. A. p. 374; B. p. 20.
ROME. École de musique fondée dans cette ville. A. p. 34, 71.
ROSALIES, nom donné à certaines finales de l'ancien chant, d'une tournure ridicule. A. p. 305 *n*. Exemple noté. A. p. 306.
ROSE. La scène de la rose, dans le Magnifique, est le morceau de musique le plus long qui ait jamais été tenté au théâtre. A. p. 247.
ROSE ET COLAS, opéra. A. p. 111, 130; B. p. 337.
ROSIÈRE DE SALENCI (La), comédie. A. p. 256 et suiv.
ROUGET DE LILLE, auteur des paroles et de la musique de l'air des Marseillois, *Allons, enfans de la patrie*. C. p. 13 et *n*.

ROULADES chevrotées, dans l'ancienne manière de chanter des Français. A. p. 301.

ROUSSEAU *(Jean-Baptiste)*, poëte français. B. p. 248, 261; C. p. 242.

ROUSSEAU *(Jean-Jacques)*. A. p. 247, 267, 270 et suiv., 278 *n*, 409, 419; B. p. 132 et suiv., 204 et suiv., 302 et suiv., 331, 379, 380; C. p. 16 et suiv., 141, 157, 182 *n*, 305, 441.

ROUSSEAU, excellent chanteur de l'Opéra. A. p. 121.

RUSSE. B. p. 23.

S.

S*** (De), auteur de Colinette à la cour et de l'Embarras des richesses. A. p. 357 et 358.

SACCHINI, compositeur italien. A. p. 96, 185, 243, 284, 347, 409 et suiv.; B. p. 54 et 55, 82, 107; C. p. 418, 462.

SAINT-AUBIN, actrice de la Comédie italienne. C. p. 330.

SAINT-GEORGE, habile artiste. B. p. 75.

SAINT-HUBERTY, excellente actrice de l'Opéra. C. p. 371.

SAISONS; leur influence sur le génie du compositeur. A. p. 436 *n.*

SALLES de spectacle. C. p. 22 et suiv., 27, 32 et suiv.

SARRETTE, amateur des arts. C. p. 372 *n.*

SATIRE. *Voyez* GAIETÉ.

SAVETIER PHILOSOPHE (Le), titre d'un opéra comique de madame *Cramer*. A. p. 133 et 134.

SCIENCE. C. p. 445.

SCULPTURE. B. p. 90.

SÉDAINE, auteur du Magnifique. A. p. 247, 254; d'Aucassin et Nicolette. A. p. 335; de Richard Cœur-de-lion. A. p. 367, 376; du Comte d'Albert. A. p. 398; d'Amphitryon. A. p. 416; de Raoul Barbe-bleue. *Ibid.*; B. p. 47; de Guillaume Tell. *Ibid.* Éloge de *Sédaine;* B. p. 134.

SEIGNEUR BIENFAISANT (Le), comédie. A. p. 360 *n.*

SENS (Les). A. p. 436 *n.*

SENSATIONS. A. p. 359.

SENSIBILITÉ. A. p. 118, 155.

SEPTIÈME (Accord de) diminuée. A. p. 29; C. p. 207.

SERIN, oiseau. B. p. 99.

SERVANTE MAÎTRESSE (La), comédie. A. p. 37.

SÉVÉRITÉ. A. p. 206.

SHAKESPEARE, poëte anglais. A. p. 400; B. p. 143; C. p. 276.

SILENCE. A. p. 314.

SILENCIEUX (Le), *ou* le taciturne. B. p. 255 et suiv.

SIMPLICITÉ. C. p. 209.

SMORZANDO, mot italien pour marquer qu'il faut diminuer les sons. Signe qu'on pourroit substituer à ce mot. C. p. 322.

SOIRÉE ORAGEUSE (La), comédie. C. p. 422.

SOLFIER. Différens exemples notés de nouvelles manières de solfier. C. p. 201 et suiv.

SOMNAMBULES. C. p. 169 et suiv.

SONATE. C. p. 356.

SONGES (Des) nocturnes. C. p. 159 et suiv. jusqu'à 188.

Soupçonneux (Le). B. p. 280 et suiv.
Spa, bourg dans le pays de Liége. A. p. 122 *n*; B. p. 196.
Spectacles. C. p. 14 et suiv., 22 et suiv., 38 *n*.
Spinosa, philosophe hollandais. C. p. 99.
Stabat, motet de *Pergolèze*. A. p. 74, 76.
Stratagème singulier de musique. A. p. 264 et 265.
Style (Du). C. p. 359.
Suard, homme de lettres. A. p. 151, 298.
Succès. Réflexions sur les succès. A. p. 337 et suiv., 417.
Sujet noté d'une fugue et son imitation. A. p. 26.
Sujets de comédie : la femme qui toujours se plaint ; l'ivrogne grossier ; les faiseurs d'affaires à la bourse. C. p. 52 et suiv.
Suisse. Imitation d'airs des montagnes de la Suisse. B. p. 20.
Suspension (Petite note de). C. p. 209.
Swedenborg, écrivain mystique. B. p. 115 *n*.
Sylvain, comédie. A. p. 197 et suiv., 211 ; C. p. 58.
Symétrie essentielle aux compositions musicales. A. p. 439 *n*; B. p. 65.
Symphonies. A. p. 33 ; C. p. 357.
Symphoniste (Le) comparé au compositeur dramatique. A. p. 297.
Symphonistes *allemands et français*. A. p. 349 et suiv.
Système *musical*. B. p. vij.
Systèmes *philosophiques*. C. p. 99 et suiv.

T.

TABLEAU PARLANT (Le). A. p. 181, 182, 187 et suiv.; B. p. 330, 382; C. p. 57.

TALENS. A. p. 438 *n*; B. p. 37 et suiv.

TALENS PRÉCOCES (Des). B. p. 388 et suiv.

TAPRAY, maître de clavecin. A. p. 383.

TARTINI, compositeur italien, auteur d'un traité d'harmonie. A. p. 419; C. p. 196, 452.

TASKIN (*Paschal*), Liégeois. A. p. 434 *n.*

TERRADELLAS, compositeur espagnol. A. p. 96, 99, 426; C. p. 418.

TÉTRACORDES. Divers systèmes sur les tétracordes des anciens. C. p. 196, 197.

THÉÂTRE. Projet d'un nouveau théâtre. C. p. 30 et suiv. *Voyez* SPECTACLES.

THÉMISTOCLE, général athénien. C. p. 274.

THÉODORE ET PAULIN, comédie. A. p. 361.

TIROL, pays montueux près des Alpes. A. p. 63, 64.

TOMBEAU dans l'Église de Saint-Pierre à Rome. B. p. 126.

TOM-JONES, comédie. A. p. 36 et *n*, 130.

TON. Du ton qu'un compositeur doit prendre. C. p. 301 et suiv., 303, 317 *n*, 446 *n.*

TOURNURES triviales; exemples notés. A. p. 145.

TRAGÉDIE lyrique. A. p. 116, 131, 341; C. p. 27.

TRANSITIONS en musique. C. p. 225 et suiv.

TRANSPOSITION en solfiant. A. p. 396; C. p. 291 *n.*

TREMATE, mostri di crudeltà! air superbe de *Terradellas.* A. p. 99.

TRIAL, directeur de l'Opéra et du concert du prince de *Conti.* A. p. 156 et suiv.

TRIAL, acteur de la Comédie italienne. A. p. 220.

TRIAL, actrice de la Comédie italienne. A. p. 323.

TRILL. B. p. 51 et 52.

TRIO. Observations sur différens trio. A. p. 262, 318 et suiv.

TRISTESSE (De la). B. p. 340 et suiv.

TROMBONE, instrument à vent, qui s'alonge ou se raccourcit à volonté. C. p. 375.

TRONCHIN, célèbre médecin. A. p. 21.

TROUVAILLES. On peut dire qu'il y a des *trouvailles* d'harmonie comme de mélodie. A. p. 260 et suiv.

TURIN, capitale du Piémont. A. p. 127.

TUYAUX (Gros) d'orgue proposés pour guider les chœurs des opéra. A. p. 41 et suiv.

U.

UDIKEN, nom d'une famile alliée à celle de l'auteur. A. p. 122 *n.*

UN est senti par tout le monde, ignorant et savant. B. p. 121.

UNITÉ. A. p. 228 ; B. p. 112 et suiv., 118 et suiv.

V.

VALETS. De l'esprit d'intrigue chez les valets. B. p. 239 et suiv.

VANLOO *(Carle)*, peintre français. A. p. 245.

VANSPAENDONCK, peintre français. C. p. 393.

VAUDEVILLE. A. p. 290 et suiv. ; B. p. 74.
VENDANGEUSES (Les), ou *le Vendemmiatrice*, intermède italien. A. p. 103.
VÉNUS, déesse. B. p. 27 ; C. p. 103 et suiv.
VÉNUS MÉDICIS, belle statue antique. B. p. 351.
VÉRITÉ. A. p. 97. Vérité d'expression en musique. A. p. 222 et suiv. ; B. p. 93.
VERNET, célèbre peintre français. A. p. 151, 405, 425 ; B. p. 46. Éloge de cet artiste. B. p. 62 *n*, 214.
VICES. C. p. 48.
VIEILLARD. Anecdote. C. p. 308 et 309.
VINCI, compositeur italien. A. p. 422, 423, 426 ; C. p. 418, 430.
VIOLON. C. p. 425.
VIVACITÉ de caractère. B. p. 235 et suiv.
VOIX. A. p. 440 *n* ; C. p. 245 et *n*, 366 et suiv.
VOLTAIRE. A. p. 132 et suiv., 136 et suiv., 165 et suiv., 306 ; B. p. 134, 144, 173, 379 ; C. p. 7, 12, 36, 156, 182 *n*, 198, 241, 271.
VOYAGE à Rome. A. p. 52 et suiv., 127.
VULCAIN, dieu des forgerons. B. p. 27.

W.

WARIN *(Jean)*, médailliste. A. p. 434 *n*.
WEISS, maître de flûte. A. p. 111.

X.

XHENEMONT, nom d'une famille alliée à celle de l'auteur. A. p. 122 *n*.

Y.

YOUNG, auteur anglais. B. p. 343 et suiv., 417 et *n*.

Z.

ZARLIN, auteur d'un Traité d'harmonie. A. p. 419.
ZÉMIRE ET AZOR, comédie-féerie. A. p. 221 et suiv.; C. p. 186, 392.

FIN.

ERRATA.

TOME PREMIER.

PAGE 125, ligne 14 : *à été*, lisez *a été*.
Page 178, ligne 18 : *forment*, lisez *forme*.
Page 285, ligne 20 : *d'Alambert*, lisez *d'Alembert*.
Page 362, ligne 21 : *réthorique*, lisez *rhétorique*.

TOME TROISIÈME.

Page 63, ligne 17, *dans le chapitre suivant*, lisez *dans un des chapitres suivans*.
Page 315, ligne 8 : *texte*, lisez *chapitre*.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05993 139 2